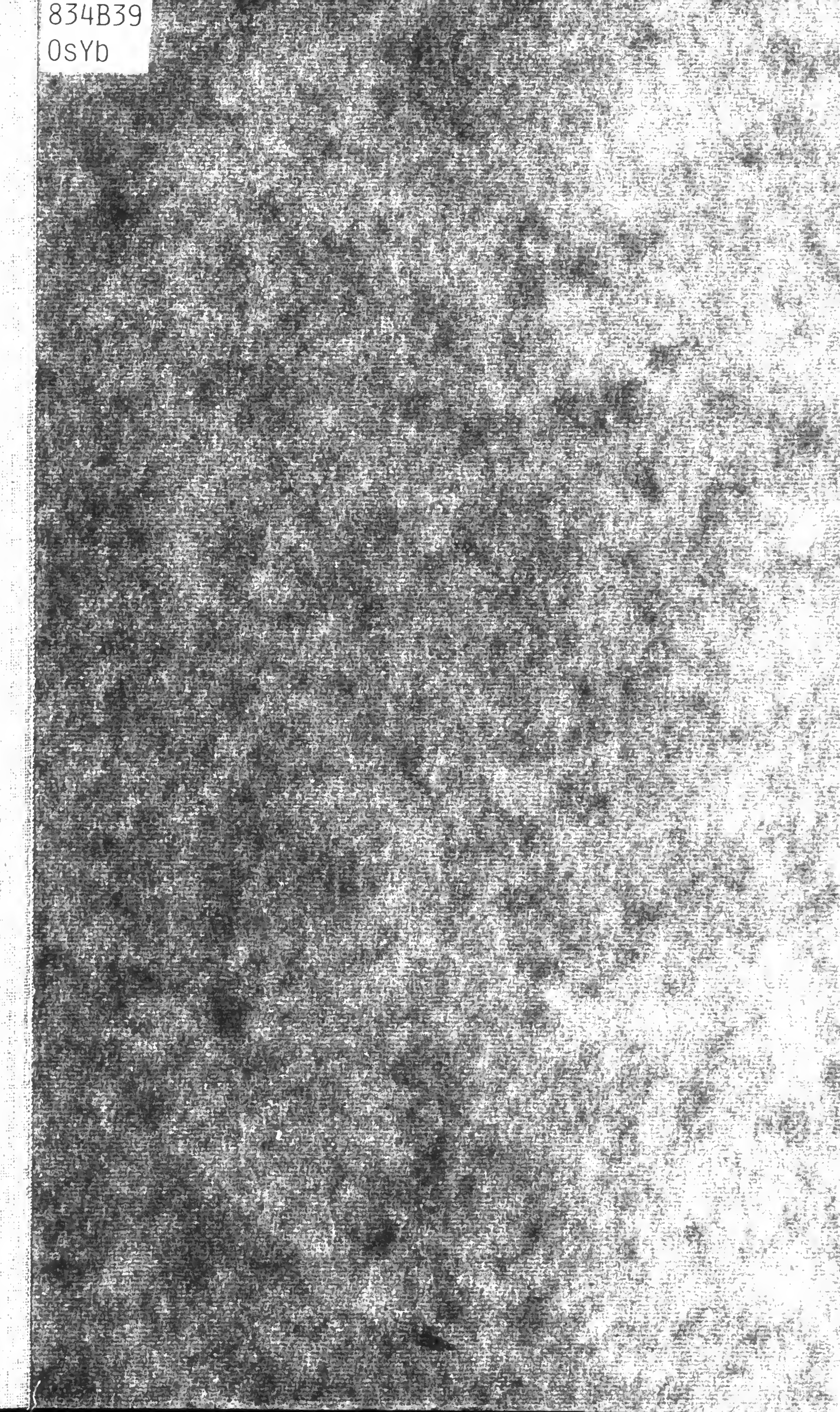




Michael Beers „Struensee".

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

vorgelegt von

Marceli Barciński

aus **Lodz.**

Weida i. Th.

Druck von Thomas & Hubert

Spezialdruckerei für Dissertationen

1907.

Angenommen von der I. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Köster und **Volkelt.**

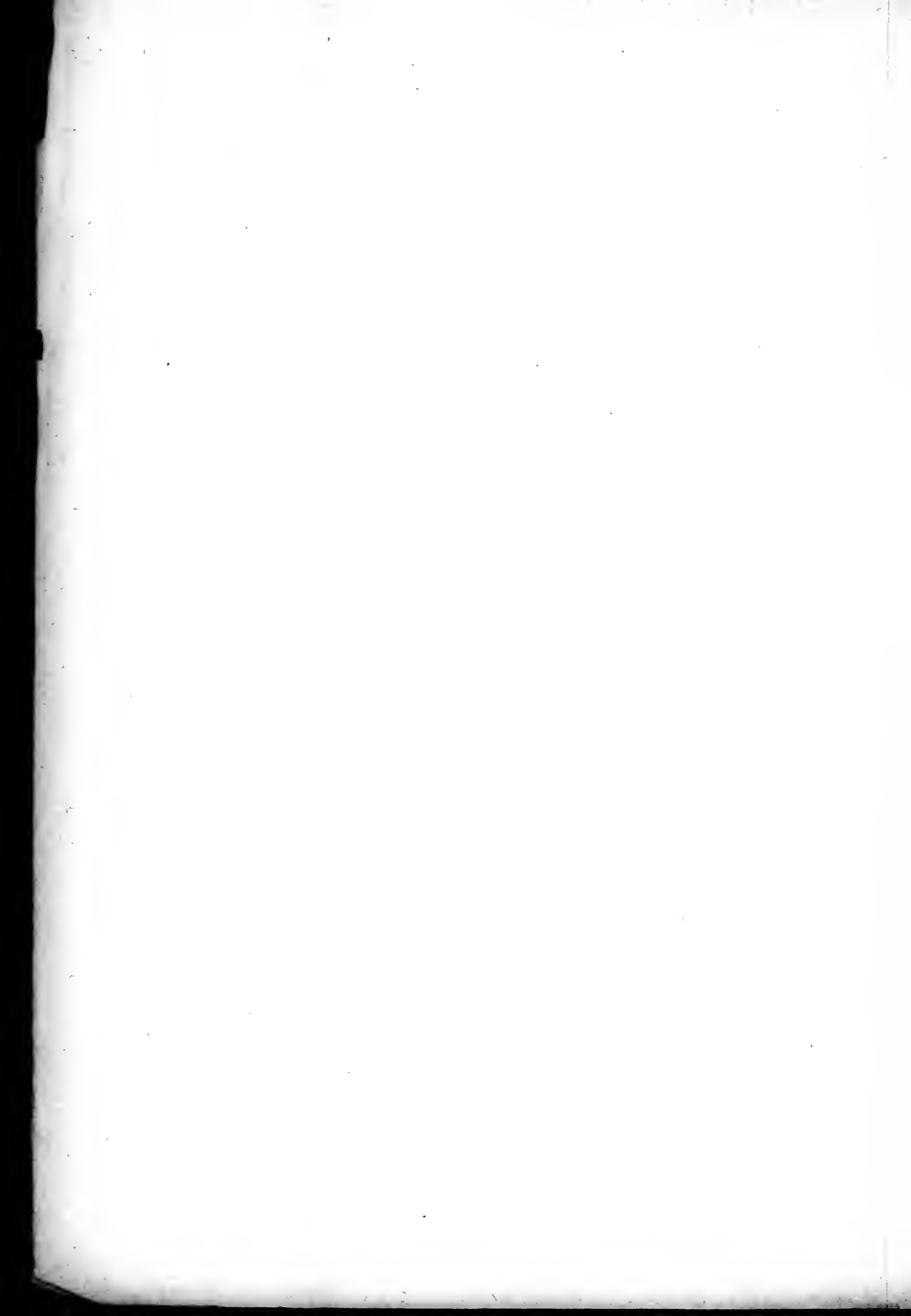
Leipzig, den 20. Februar 1906.

Der Procancellar.

Marx.

Herrn Professor Dr. Albert Köster
in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.



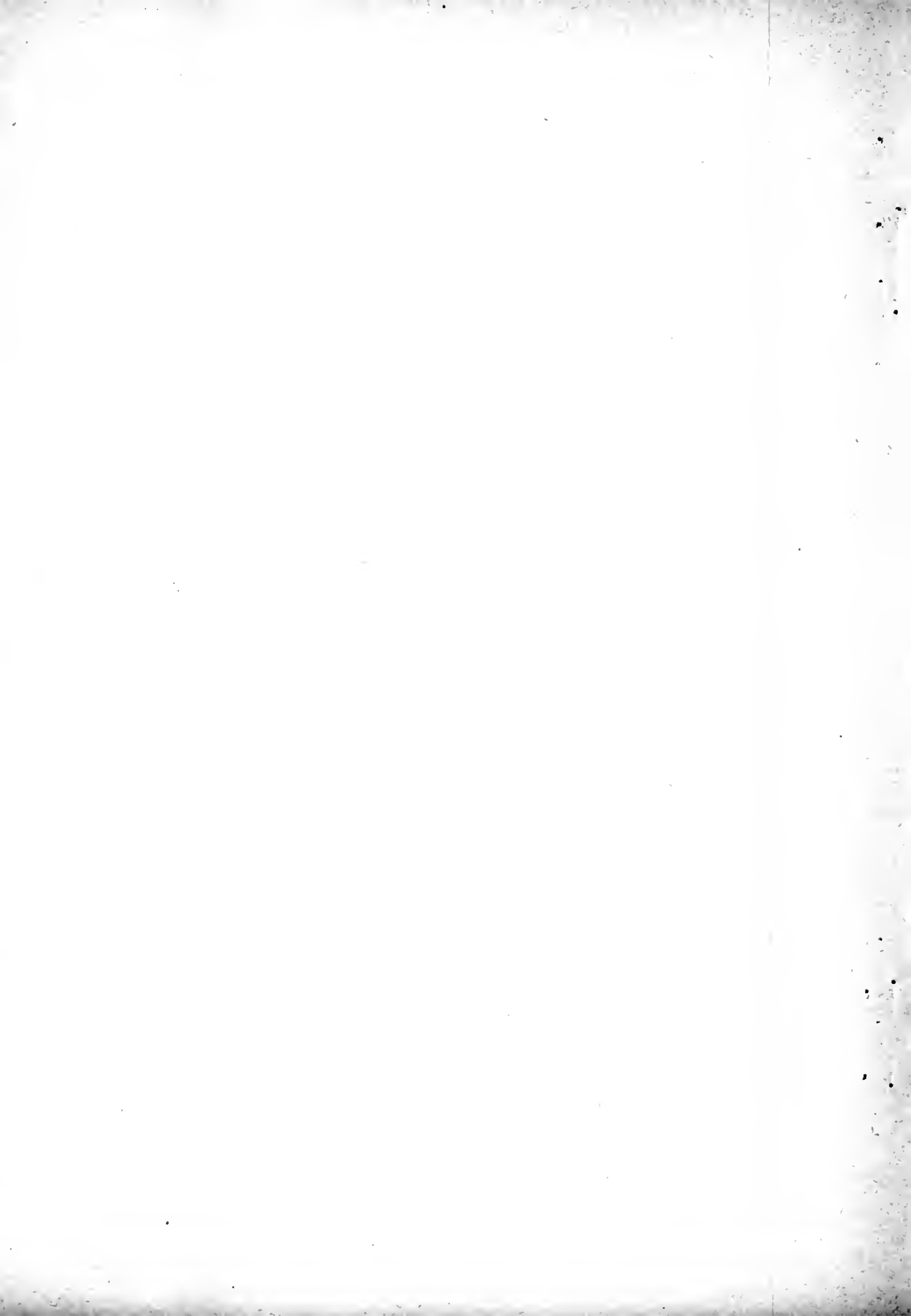
Vorwort.

Die nachfolgende Studie entstand auf eine Anregung meines verehrten Universitätslehrers Professor Dr. Albert Köster hin. Ich erachte es für meine Pflicht, ihm auch an dieser Stelle für sein mir stets bezeugtes Wohlwollen meinen Dank auszusprechen.

Zugleich danke ich Herrn Geheimen Hofrat Dr. Bernhard Suphan für die mir gewährte Einsicht in die im Goethearchiv befindlichen Briefe Michael Beers, und den Direktoren der hiesigen Universitätsbibliothek und der Königlichen Bibliotheken zu Berlin und Kiel für die Beschaffung und Zustellung der einschlägigen Werke.

Leipzig, im Januar 1906.

Marceli Barciński.



Literatur.

Michael Beers sämtliche Werke, herausgegeben von Eduard von Schenk, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1835.

Michael Beers Briefwechsel, herausg. von Eduard von Schenk, ib. 1837.

Heinrich Heines sämtliche Werke, herausg. von Dr. Ernst Elster, Leipzig, Bibliographisches Institut, o. J.

G. F. Manz, Michael Beers Jugend und dichterische Entwickelung. Freiburg 1891.

„Entdeckung der wahren Absichten des Staatssystems der Dänischen Regierung enthaltend die wirklichen Ursachen der letztern Revolution zu Copenhagen. Auf glaubwürdige Schriften gegründet von Christian Adolf Rothes .... ursprünglich französisch zu Hamburg herausgegeben" 1772.

„Entdecktes Geheimniss der fürgegangenen Staatsveränderung Dänemarks". O. O. 1772.

„Merkwürdigkeiten bey der den 17. Januar 1772 in Copenhagen vorgefallenen Staatsveränderung": Ode über Dännemarks Errettung. Herrn Dr. Münters erste geistliche Unterredung mit dem inhaftierten Staatsverbrecher, dem unglücklichen Grafen Struensee. Verschiedene Briefe und Ermahnungen von Dr. Adam Struensee an seinen Sohn nebst dessen Antwort darauf. Thränen der Wehmut der bekümmerten Mutter an diesen missrathenen, unglücklichen Sohn.

„Zuverlässige Nachricht von der in Dännemark den 17ten Januar 1772 vorgefallenen grossen Staatsveränderung ..... in einem Schreiben eines Reisenden zu C. an seinen Freund in H." Halle 1772 bey Johann Gottfried Trampe.

„Zuverlässige Nachricht von der letzteren Staatsveränderung in Dänemark von Ihro Majestät der Königin Caroline Mathilde während Ihrer Gefangenschaft auf dem Schlosse zu Kronenburg eigenhändig entworfen". Rotterdam bey J. F. Ebert 1772.

Graf Struensee im Gefängnisse 1772, Flensburg. Gedruckt und zu bekommen in der Serringhausenschen Buchdruckerey.

Der Zwillings-Reiche Danksagung an die Vorsehung, ib.

Ausführliche Nachricht von der geheimen Verschwörung, welche in Kopenhagen in der Nacht vom 16ten auf den 17ten Januar dieses 1772sten Jahres glücklich entdeckt . . . und abgewandt worden, ib.
Gespräch zwischen Brand und Struensee im Gefängniss, worin Letzterer einen merkwürdigen Traum erzählt, ib.
Schreiben aus Kopenhagen an einen Freund in F***, ib.
Zweytes Schreiben aus Kopenhagen an einen Freund in F***, ib.
Zufällige Gedanken über den vor kurzer Zeit durch des Königs Gnade erhobenen . . . . Grafen von Struensee, entworfen von einem wahren Patrioten Dännemarks, ib.
Denkwürdigkeiten des Herrn von Falckenskiold, hrsg. von Phil. Secretan, Leipzig 1825/6 bei C. H. F. Hartmann.
Prahl, Des Grafen J. Fr. Struensee . . . Lebensbeschreibung und Schicksal während der letzten Jahre in Dänemark.
Jens Kragh Höst, Doctor Juris, Der Dänische Geheimecabinetsminister. Graf Johann Friedrich Struensee und sein Ministerium, Kopenhagen 1827.
Authentische und höchstmerkwürdige Aufklärungen über die Geschichte des Grafen Struensee und Brandt. Aus dem französischen Manuscript eines Hohen Ungenannten zum erstenmale übersetzt und gedruckt. Germanien 1788.
Friedrich Hebbels sämtliche Werke, Berlin 1903, B. Behr's Verlag.
Albert Köster, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891, Verl. von Wilhelm Hertz.
Dr. Hugo Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1900.
Johann Georg Meusel, Anleitung zur Kenntniß der Europäischen Staatengeschichte.
Heinrich Laube, „Struensee", Leipzig, J. J. Weber, 1847.
Kattentidt, „Struensee", Insterburg, Eugen Herbst, o. J.
Litterarisches Beiblatt des Morgenblattes, Jahrg. 1823, No. 98 u. 99, Jahrg. 1829, No. 55, Jahrg. 1830, No. 75.
Der Freimüthige, Jahrg. 1833, No. 73.
Zeitgenossen, ein biographisches Magazin, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836.
Deutsche Nationallitteratur, Bd. 161, hrsg. von Bobertag.
Der Gesellschafter, Jahrg. 1846, Blatt 158, Beilage No. 39.
Franz Grandaus, Chronik des Kgl. Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878.
Richard Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart 1888.
Statistischer Rückblick auf d. Kgl. Theater zu Berlin während des 25jähr. Zeitraums 1851—1876, Berlin 1876.

I. Die ersten Dramen.

In den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts hat das deutsche Drama keine bedeutende Entwicklung durchgemacht. Die herrschende Literaturrichtung, die Romantik, drückte dem dramatischen Schaffen ihren Stempel nicht auf. Sei es, daß jede andere Kunstform mehr den künstlerischen Tendenzen und Ideen der Romantiker entsprach, oder daß unter den bedeutendsten Vertretern der Richtung zufällig kein hervorragendes dramatisches Talent aufgekommen ist — kurz, die moderne Kunstströmung blieb für die Bühne ohne nachhaltigen Einfluß. Die größten dramatischen Dichter jener Epoche, Kleist und Grillparzer, gingen ihre Wege, ohne von den Zeitgenossen nach Verdienst gewürdigt zu werden. Die kurzlebige Schicksalstragödie beherrschte wohl einige Jahre die Bühne, überließ aber der deutschen Literatur keine großen Werke und brachte auch bis auf ihren Schöpfer Zacharias Werner keinen großen Dichter hervor.

So bewegte sich das deutsche Drama ausschließlich in den Bahnen Goethes und Schillers, die als leuchtende und nachahmungswürdige Vorbilder den Charakter alles dramatischen Schaffens bestimmten und durch die Werke zahlreicher Epigonen ihren Einfluß bis tief ins neunzehnte Jahrhundert ausübten.

Zu diesen Epigonen gehört auch Michael Beer.

Am 19. August 1800 in Berlin geboren, tritt er schon 1819 auf die öffentliche Bühne: sein Erstlingswerk, die „Klytemnestra“, wird in Berlin am 18. Dezember aufgeführt.

Er griff zu einem antiken Stoff, den er äußerlich modernen Anforderungen anzupassen und innerlich durch psychologische

Motivierung zu vertiefen bemüht war. Die Menschen als Menschen darzustellen, die Vorgänge aus den Charakteren abzuleiten — das war seine unverkennbare Absicht.

Zu ihrer Ausführung gehörte jedoch eine größere künstlerische Reife und eine tiefere Menschenkenntnis, als sie der erst Neunzehnjährige besitzen konnte. Beim Zusammenschmelzen seiner neuen Motive mit den Hauptmomenten des antiken Stoffes stieß er nur zu oft auf Schwierigkeiten, die zu überwinden er nicht imstande war, Daher geschieht es nicht selten, daß die Handlung einer Person in direktem Widerspruche mit ihren Worten steht.

Heine sprach sein Urteil über die „Klytemnestra“ in folgenden Worten aus:[1]) „ . . . in den Gestalten dieser Tragödie war nur ein äußeres Scheinleben, und ihre Reden waren ebenfalls nichts als eitler Schein. Da war kein echtes Gefühl, sondern nur ein herkömmlich theatralisches Aufblähen, kein begeistertes Wort, sondern nur stelzenhafte Komödiantenhofsprache, und bis auf einige echte Veilchen war alles nur ausgeschnitzeltes Papierblumenwerk. Das einzige, was sich nicht verkennen ließ, war ein dramatisches Talent, das sich unabweisbar kundgab trotz aller angelernten Unnatur und bedauernswürdiger Mißleitung.“ Es ist dies keineswegs ein nur dem „blendenden Ausdruck zuliebe hingewitzeltes“[2]) Urteil. Noch kennzeichnet kein eigenes Gepräge die Sprache der „Klytemnestra“, nur selten belebt sie ein tief und aufrichtig empfundenes Gefühl. Und es ist sowohl den einseitig gezeichneten Charakteren Aegisths und Orests, als der Ausdruckslosigkeit des Pylades und dem Mangel an Folgerichtigkeit mancher Regung der Elektra und Klytemnestra zur Last zu legen, wenn man den Vorwurf des Scheinlebens der Gestalten nach Heine wiederholen muß.

Der gleiche Vorwurf kann auch für die zweite Tragödie

---

[1]) Heines sämtliche Werke, herausgegeben von Dr. Ernst Elster, Leipzig, Bibliographisches Institut, o. J., Bd. VII, S. 224/5.

[2]) G. F. Manz, Michael Beers Jugend und dichterische Entwickelung, Freiburg 1891, S. 32.

des jungen Dichters: „Die Bräute von Aragonien“ geltend gemacht werden, für die Beer den Stoff aus Goethes Ballade „Die Braut von Korinth“ entlehnt hat. Auch hier fehlt es den Charakteren an Fülle und Wahrheit, auch hier beeinträchtigen zahlreiche Inkonsequenzen die Einheitlichkeit der Zeichnung. So sagt z. B. Donna Charitea (I. 2):

„— — — — — —
Und ich zur Himmelskönigin mich wandte
Und mit den blassen Lippen bebend schwor,
Constantia dem Dienst des Herrn zu weih'n,
Wenn die Allmächt'ge Heilung mir gewährte;
Da wähnt ich nimmer, daß es Opfer gäbe,
Zu schwer dem Kinde für der Mutter Wohl.“

Diese Worte, die so trefflich die Schuld selbst mit der naiven Bewußtlosigkeit derselben vereinen, schildern zur Genüge den Charakter der Königin und berechtigen dazu, auch fernerhin in ihr diese blind fanatische und maßlos egoistische Mutter zu erwarten, die sich nicht scheute, um eigner Genesung willen das Leben der Tochter preiszugeben, d. h. sie in Klostermauern von Welt und Sonne abzuschließen. In dieser Erwartung wird man aber getäuscht, wenn man im IV. Aufzuge von dem Schmerz und der Unruhe der Königin beim Vermissen der Constantia und von ihrer Befürchtung, gefehlt zu haben, überrascht wird. Die Bemerkung der Königin, „der Augenblick habe so ihr Herz gewendet“ vermag es nicht, diese Inkonsequenz aufzuheben.

Nicht ausgeschlossen ist es, daß Beers zärtliche Sohnesliebe es ihm direkt unmöglich machte, eine Muttergestalt mit lauter schwarzen Farben auszumalen. Der Begriff einer gefühllosen Mutter mag ihm gänzlich fremd gewesen sein und ihm deswegen so unglaubwürdig scheinen, daß er nicht umhin konnte, durch einen weicheren Gefühlston die arge Härte der Klytemnestra und der Donna Charitea zu mildern. Es mag aber auch die Befürchtung gewesen sein, allzu einseitige Charaktere zu schaffen, die ihn dazu bewogen hat. Bei seinem feinen Gefühl für derartige Mängel fremder Werke, das sich oftmals in seinen Briefen offenbart, wäre solch eine Selbst-

kritik ihm sehr gut zuzutrauen. Leider jedoch verfiel er jedesmal, da er dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen suchte, in einen allzu krassen Widerspruch. Das Maßhalten scheint ihm gänzlich gefehlt zu haben. Er verstand es noch nicht, einen lebenswahren Charakter mit allen seinen Vorzügen und Schattenseiten darzustellen. Man merkt es jeder seiner Gestalten an, ob ihr der Dichter Sympathie entgegenbrachte oder nicht. In die einen verliebt er sich, die anderen haßt er, und verliert nun bei der Schilderung alle Objektivität und Unbefangenheit. Aus diesem Grunde stößt man bei ihm so oft einerseits auf blendend tugendvolle und andererseits auf gräßlich lasterhafte Charaktere. Aus demselben Grunde verfällt er auch in der Sprachbehandlung hier in bombasten Schwulst und dort in matte Eintönigkeit.

Im großen und ganzen ist die Sprache der „Bräute" noch immer nicht der angelernten Manier entwachsen, die sich in der „Klytemnestra" so fühlbar macht. Nur einige Stellen zeichnen sich von der Mehrzahl theatralischer Reden aus. Sie sind dramatisch wirksamer, kräftiger und meistens in Reimen abgefaßt. Oftmals versagt jedoch die Anwendung dieses Kunstmittels ihre Wirkung, und zwar in Momenten, wo sie durch den Inhalt nicht gerechtfertigt ist oder wo zwei gereimte Reihen in die Mitte einer längeren Rede eingeflochten[1]) oder gar an zwei Personen verteilt sind.[2]) Das macht die Reime auffällig und stellt sie in einen allzu fühlbaren Gegensatz zu der weit überwiegenden Zahl der reimlosen Perioden, was selbstverständlich die Wirkung beeinträchtigt. In bezug auf Sprachbehandlung steht Alvaros Schilderung der unvergeßlichen Nacht (I, 6), da er mit Hippolita den ersten Kuß getauscht hat, ganz vereinzelt da. Auch an Effekten fehlt es der Tragödie nicht. Meistens bedient sich der Dichter solcher Mittel, die offenbar auf Massenwirkung be-

---

[1]) Wie III, 1. Vgl. Michael Beers sämtliche Werke, herausgegeben von Eduard von Schenk, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1835, S. 154 und 155; III, 4, S. 161; III, 4, S. 162.

[2]) Wie III, 8, S. 179/180 und S. 182.

rechnet waren und dem Geschmacke des Publikums, das selbst an den wertlosesten Schicksalstragödien Gefallen fand, angemessen waren. Musik, Gesang, Glockenschall, Donnerschlag, Vision, Geistererscheinung — all das findet sich in der Tragödie vor, stark an die Mittel gemahnend, mit denen die Schicksalstragödie gearbeitet hat.

Trotz all dieser Schwächen, die die Jugend des Dichters allein erklärlich macht, berechtigten diese beiden Werke Beers dazu, von ihm in Zukunft Größeres zu erwarten. Ein spezifisch dramatisches Talent gab sich in beiden Stücken zu erkennen. Beide enthalten wirksame, spannende Szenen[1]), in beiden verriet Beer durch die Stoffwahl seinen Hang zu Motiven, in denen ein großer, leidenschaftlicher Kampf einer schuldlosen, bedrängten Seele gegen Ungerechtigkeit, Druck oder Mißgeschick den Hauptkonflikt bildet.

Diesen Charakter hat gewissermaßen der Kampf Orestes', ja sogar Klytemnestras gegen Aegisth, in den „Bräuten" hat ihn Constantia, auch Alfonso zu kämpfen. In den weiteren Tragödien läßt sich ein ähnliches Motiv beobachten: Gadhi, Struensee, Lothar — alle drei erleben fast das gleiche Geschick: sie unterliegen alle im Kampfe gegen so verwandte Gegner, wie Vorurteil, Intrigue und Irrtum. Sie reißen alle außerdem auch noch eine Mitschuldige oder vielmehr Mitunschuldige mit ins Verderben: wie Alfonso der Constantia, so folgt Maja dem Gadhi im „Paria", Mathilde dem Struensee im „Struensee" und Leonore dem Lothar in „Schwert und Hand" in den Tod. Und noch ein Motiv ist allen Tragödien gemeinschaftlich: alle Kämpfenden gewinnen früher oder später einen Verbündeten unter ihren Feinden: wie Orest die Klytemnestra,

---

[1]) Wie z. B. der 5. Auftritt des III. Aufzuges der „Klytemnestra", wo Agamemnons Schwert und die Urne mit Orestes' Asche dem Aegisth übergeben werden; oder wie der gleiche Auftritt des gleichen Aufzuges der „Bräute", wo sich Constantia mit Hippolita das einzigemal gegenüberstehen und offen mit einander kämpfen: ein Moment, das allerdings stark von der Szene zwischen Maria und Elisabeth in Schillers „Maria Stuart" beeinflußt ist.

wie Alfonso und Constantia den Alvaro, so gewinnt das Pariapaar den Benascar, Struensee und Mathilde den Ranzau und Leonore und Lothar — nach ihrem Tode — den General. Die Neigung zu solchen Stoffen und Wirkungen ist das meistcharakteristische Kennzeichen von Beers dichterischer Veranlagung. Scheinbar unbewußt verriet sie sich in seinen Erstlingswerken, entwickelte sich dann aber parallel mit seinem Talent — und als der denkende und fühlende Mensch in Beer schon reif genug war, einen eigenen Stoff selbständig zu erfinden, da standen auch schon dem reiferen Künstler die Mittel zu Gebote, seiner großen Idee in dramatischer Form Ausdruck zu verleihen.

Denn die Idee der Gleichheit aller Menschen verdient es wohl, groß genannt zu werden — und gerade diese läßt Beer in seiner einaktigen Tragödie „Der Paria" von der Bühne aus wirken.

Zum erstenmale begegnen wir bei ihm wirklichen, lebenden Persönlichkeiten, nicht mehr deklamierenden Schauspielern, wie solche in den ersten Werken das Wort führten. Der zeitlebens so arg verfolgte Gadhi hat zwar den Menschen mehr als das wilde Tier zu fürchten gelernt, ist aber andererseits selber Mensch genug, um des Lebens Freuden und die Schönheit der Schöpfung anzuerkennen. Die schmerzliche Zuversicht, daß „Brahma lächelt, wenn ein Paria fällt", vermochte es nicht, in ihm den Glauben an den Gott der Liebe zu ersticken, ihn zu verbittern, menschenfeindlich, lebensüberdrüssig zu machen.

„ . . . . . Diese Schöpfung,
Die mich verwarf, war so unendlich schön!
Ich war ein Fremdling unter gleichen Wesen,
Und doch vertilgt, wie mit einem Hauch,
War all mein Haß — mein ganzes Wesen Liebe."

Der Haß gegen den anwesenden Feind, der ihm Weib und Leben rauben wollte, hält ihn nicht davon ab, diese begeisterten Worte zu sprechen. Und man fühlt, daß er nicht zögern würde, die ihm zur Versöhnung entgegengestreckte Hand mit

Freude zu ergreifen und als Freund mit all denen zu leben, die ihn bisher verfolgt haben, ohne es ihnen nachzutragen oder vergelten zu wollen.

Nicht minder trefflich hat der Dichter die Gestalt der Maja gezeichnet, dieses in Liebe so milden und opferwilligen Weibes, das den stolzen Mut findet, den Giftbecher zu leeren, als es heißt, den Sohn zu retten und dem Mann in den Tod zu folgen. Es liegt etwas Ergreifendes in diesen beiden Menschen, in ihrer Liebe, ihrem Leben und ihrem sieghaften Besiegtsein. Denn auch das gelang dem Dichter, die Unterliegenden, die ihr Leben infolge des herrschenden Vorurteils einbüßen, als Sieger darzustellen. Das ist der Triumph der Idee in Beers Trauerspiele, in dem nicht nur die Tragödie dieser einzelnen Menschen, des Gadhi und der Maja, geschildert wird. Der Dichter entblößt in seinem Werke die Wunden der verschiedenartigsten Parias, deren es in der ganzen Welt unzählige gibt. Und das ist eben sein Hauptverdienst, daß er es verstanden hat, diese allgemeinmenschliche Idee in einem erschütternden Drama zum Ausdruck zu bringen, in dem uns die Menschen menschlich nahe stehen und ihr Geschick uns zum Mitgefühl hinreißt. Die Wahrheitstreue hat es verlangt, daß Gadhi und Maja unterliegen. Mit Freude scheiden sie dahin, da es ihnen vergönnt war, mit der Aufopferung des eigenen Lebens des Kindes Heil zu erkaufen. Das Kind ist gerettet und ist der erste Sprößling eines Paria, dem ein freudenvolleres Dasein zuteil werden wird, da sich Benascar seiner angenommen hat. Das ist der Ausblick in eine bessere Zukunft, der der Dichter hoffnungsvoll entgegensieht. Benascar hat es gelernt, im Paria den Menschen zu schätzen. Gadhi ist für ihn nicht mehr der Verworfene, bei dessen Falle Brahma lächelt: mit sichtbarer Rührung verabschiedet er den Sterbenden und begrüßt den eintretenden Priester mit Worten, die es deutlich beweisen, daß ein Zweifel an der Gerechtigkeit der althergebrachten Pariaverachtung in ihm aufgekommen ist.

In diesem Benascar, der doch als Vertreter der feindlichen, der zu bekämpfenden Partei dasteht, hat Beer zum erstenmal

seine Neigung zur übertriebenen, einseitigen Charakterzeichnung überwunden: ein leidenschaftlicher, heißblütiger Mensch von rein barbarischer Rücksichtslosigkeit Schwächeren gegenüber ist Benascar wohl. Sein Herz ist aber nicht erstarrt unter dem kalten Hauche seines Fanatismus: will er doch das Kind retten, nicht nur um Majas Bitte zu erfüllen — auch sein eigenes Gefühl treibt ihn dazu. Am besten beweisen es seine in größter Aufregung gesprochenen Worte: „Schnell! Schnell! Verzug ist Tod; nur Eile rettet!“ (X. S. 277.)

Die Gestalten der „Klytemnestra“ und der „Bräute“ vermochten es nicht, so zu wirken, wie die des „Paria“, in deren Brust ein menschliches Herz schlägt und eine menschliche Seele wohnt.

Sie sprechen auch schon eine ganz andere Sprache. Wehmut, Verzweiflung, Hingebung, Liebe, Haß und Mitleid — all das fand seinen Ausdruck in der farbenreichen Sprache der Tragödie. In der Schilderung Gadhis, wie er in der Nähe des Benares, „wo auf dem Feld des Friedens die Menschen schlummern sonder Lieb und Haß“ die Maja fand, sie vor dem schrecklichen Tode auf dem Scheiterhaufen rettete und sie in seine ärmliche Hütte entführte, entfaltet der Dichter eine reiche Skala von Tönen, die er mit Gewandtheit in ununterbrochener Steigerung aneinander zu reihen versteht. Er wechselt plötzlich den Rhythmus, wo der Inhalt zu einem lebhafteren Tempo auffordert, er läßt die Reime in abwechselnder Reihenfolge klingen, wo es die Hast der ordnungslos sich ablösenden Gedanken wiederzugeben gilt. Die liebevollen Worte des Gadhi oder der Maja haben nichts mehr von der Weichlichkeit der Ergüsse Alfonsos oder Constantias. Und wenn auch hie und da ein Ausruf noch theatralisch klingt — so gehören doch solche Fälle zu seltenen Ausnahmen.

Angesichts dieser Vorzüge des Trauerspiels, seines künstlerischen und ideellen Wertes, verzeiht man gern den gesuchten Zufall, daß Benascar derselbe Mann ist, der Maja schon einmal gesehen und in Leidenschaft für sie entbrannt

ist, und sich schließlich als ihr Bruder entpuppt. Die sonstigen Schwächen der Tragödie sind nur unbedeutend.[1])

Der Schlußauftritt ist von anderer Beschaffenheit als die billigen Effekte der „Bräute". Die Hütte wird über den Sterbenden eingerissen und Morgenröte beleuchtet das düstere Innere. Der Priester naht von weitem unter rauschender Musik, um die grausame Rache zu vollbringen und ahnt es nicht, daß ihm die Opfer entgangen sind. Diese Szene bildet den Höhepunkt der Tragödie, da doch der Sieg der bereits Verschiedenen eben dadurch am stärksten hervorgehoben wird.

Mit seinem „Paria" hat Michael Beer rühmlich die erste Periode seines Schaffens abgeschlossen. Das einaktige Trauerspiel gehört nämlich noch zeitlich und inhaltlich zu dem ersten, aufsteigenden Entwickelungsgange des jungen Dichters, dem es auch wohlverdientes Lob der Zeitgenossen eingetragen hat. Selbst das höchste Glück, die schönste Anerkennung, die ein Künstler jener Tage sich wünschen konnte: das Lob Goethes wurde ihm zuteil.

Die Geschichte lieferte Beer den Stoff zu seinem nächsten Werke, in dem, wie im „Paria", der Kampf einer verkannten großen Seele und edler Gesinnung, der unverdiente Sturz eines Mannes, dem Ungerechtigkeit den Tod bereitet, geschildert wird.[2])

Nun galt es aber nicht mehr die Tragödie des einzelnen Menschen und eine ihr innewohnende Idee in einem frei er-

---

[1]) Die zeitgenössische Kritik zollte dem „Paria" hohes Lob. Im literarischen Beiblatte des Morgenblattes, 1823, No. 98, S. 391, wird die „Kürze und Verständlichkeit der Exposition, das rasche Fortschreiten der Handlung bis zu der — freylich zu früh erfolgenden — Katastrophe der Liebe und die lebhafte Bewegung des Dialogs" gelobt. Und 1829, No. 55, S. 219, heißt es im gleichen Blatte: „Die ganze Dichtung ist ein erschütterndes, aber schönes, anziehendes Bild. Die Geschichte und Handlung, die Umstände und Begebenheiten sind natürlich und wahr. Dadurch zeichnet sich das vorliegende Drama gar sehr vor dem gleichnamigen Trauerspiel von Delavigne aus."

[2]) Auf die Verwandtschaft des Struensee-Stoffes mit dem des „Paria" weist schon Heine hin. (Vgl. S. 228.)

fundenen Trauerspiele zum Ausdruck zu bringen, sondern sie im Zusammenhange mit historischen Begebenheiten zu schildern.

1827, also nach mehrjähriger Unterbrechung, vollendete Michael Beer sein bedeutendstes und größtes Werk, das eine neue Epoche in seinem Schaffen einleiten sollte, den „Struensee“.

II. Überblick über die Struenseeliteratur bis Beer.

Mit Recht wird der Beiname „empfindsam“ als unzertrennliches Epitheton der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beigefügt. Die Literatur sämtlicher europäischer Völker rechtfertigt zur Genüge diese lakonische und zutreffende Bezeichnung. Auch lassen sich in der deutschen das Leben und Schaffen der Haindichter, „Werthers“ Entstehen und Erscheinen, die Aufnahme, die er erfahren, die Wirkung, die er auf Kunst und Leben geübt hat, als die beweiskräftigsten Beispiele dafür hinstellen, daß die Empfindsamkeit in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts dem Denken, Fühlen und Dichten das charakteristischeste Gepräge verliehen hat.

Kein Wunder, daß eine sich gerade zu jener Zeit auf der Weltbühne abspielende Tragödie nicht verstummen konnte, ohne einen lebhaften Widerhall in den empfindsamen Seelen der Zeitgenossen zu erwecken und dementsprechend erläutert und kommentiert zu werden.

So eine Tragödie war die dänische Palastrevolution von 1772, der zufolge zwei hohe Staatsbeamte ihr Leben, mehrere ihre Freiheit einbüßten und eine junge Königin, geschieden und entthront in Verbannung ihre Tage endigte.

Jene Beamte waren die Grafen Struensee und Brandt, jene Königin — Karoline Mathilde, die Gattin Christians VII. von Dänemark und die Schwester Georgs VI. von England.

Johann Friedrich Struensee, der Sohn eines deutschen Geistlichen, begann seine Laufbahn am dänischen Hofe als

Leibarzt und Begleiter des jungen Königs Christian VII, dessen Gunst und Vertrauen er zu gewinnen wußte. Schnell erklomm er die Höhe und Würde des ersten Ministers, dem auch der gräfliche Titel zuteil ward. Zahlreiche heilsame Reformen, die der kühne Emporkömmling gewaltsam dem an die autokratische Regierung und die Vorherrschaft der Aristokratie gewöhnten Staate aufdrängte, sicherten ihm für die Zukunft einen Namen in der Geschichte, für den Augenblick aber unzählige und mächtige Feinde. Der dänische Adel blickte selbstverständlich nicht ohne Neid zu jener Höhe auf, die der fremde Bürger erklommen hatte. Weite Volksschichten glaubten sich in blinder Verkennung ihres Wohles auch benachteiligt und waren bereit, allen Gerüchten zu glauben und dem Adel zur Seite zu stehen. Zu den Unzufriedenen gesellte sich auch die verwitwete Königin Juliane Marie, die Stiefmutter Christians, die leidenschaftlichste Gegnerin seiner jungen Gattin. Ihre unbefriedigte Herrschsucht und der Wunsch, ihren eigenen Sohn, den Erbprinzen Friedrich, am Staatssteuer zu sehen, sowie auch ihr Haß gegen Karoline Mathilde machten sie zur Seele einer schon gestifteten Verschwörung gegen die junge Königin, den Premierminister und seine Partei.

In der Nacht vom 16. auf den 17. Januar 1772 wurde der geisteskranke König zum Unterzeichnen zahlreicher Verhaftsbefehle genötigt. Die ausersehenen Opfer wurden dann unverzüglich vom Hofe in Festungen und Zitadellen geschleppt und nach einer langwierigen Prozeßkomödie Struensee und Brandt zum Tode, Karoline Mathilde zur Scheidung und Verbannung verurteilt.

Unmittelbar nach diesem lautgewordenen Ereignisse griffen nun Berufene und Nichtberufene zur Feder.

Von einer ernstlichen geschichtlichen Behandlung konnte selbstverständlich noch nicht die Rede sein. Die Geheimhaltung der Prozeßführung und der meisten dazu gehörenden Akten verschloß den Geschichtsforschern für lange Zeit den Einblick in die Wahrheit, die übrigens aus notgedrungener Rücksicht sowohl auf England, als auch auf die noch lebenden

hohen Mitglieder der Verschwörung und später auf deren Nachkommen nicht ans Tagelicht hätte gefördert werden dürfen.

So ist auch die Schrift Prahls[1]), die „mit aller zu jener Zeit in Dänemark möglichen Freimütigkeit“[2]) abgefaßt ist, wohl als verdienstvolle Vorarbeit, keineswegs aber als eine aufschlußreiche Leistung anzusehen. Außer dieser Schrift sind nur noch einige veröffentlichte Urkunden und Zeitungsberichte aus dieser Zeit, sowie auch die Bekehrungsgeschichten der beiden Grafen als unverfälschte Beiträge zu nennen. Keine jedoch von diesen Schriften konnte den Einblick hinter die Kulissen der Tragödie gewähren, da die Urkunden stark tendenziös abgefaßt waren, die Zeitungen mit der neuen Regierung rechnen mußten, und die beiden Geistlichen Münter und Hee gewissenhaft lediglich von ihrem Bekehrungswerke Bericht erstatteten.

Anders aber verhielt es sich mit den Verfassern von pseudohistorischen Schriften, die es mit der Wahrheit nicht allzu ernst nahmen und ihre „zuverlässigen“ oder „würklichen“ Mitteilungen mit Genügsamkeit auf landläufige Gerüchte gründeten, um ihren Sympathien und Antipathien gemäß die Katastrophe darzustellen.

So erschien eine „Entdeckung der wahren Absichten des Staatssystems der dänischen Regierung, enthaltend die würklichen Ursachen der letztern Revolution zu Copenhagen. Auf glaubwürdige Schriften gegründet von Christian Adolph Rothes, vormaligen Cabinetssekretär seiner Majestät Christian des Siebenten und Oberassessor des höchsten Raths zu Altona, ursprünglich französisch zu Hamburg herausgegeben“ (1772). Man hat es hier mit einem schwärmerischen Verfasser zu tun, dessen

---

[1]) „Des Grafen Johann Friedrich Struensee, vormaligen königlichen dänischen Geheimen Cabinets-Ministers und Maître de Requettes, Lebensbeschreibung und Schicksal während der letzten Jahre in Dänemark.“

[2]) Jens Kragh Höst, Doktor Juris, „Der dänische Geheimcabinetsminister Graf Johann Friedrich Struensee und sein Ministerium. Nebst Darstellung der nächst folgenden Begebenheiten in Dänemark“, Kopenhagen 1827, Bd. II, S. VIII/IX.

einziger Zweck die Verteidigung Mathildens und die Anschwärzung ihrer Gegnerin gewesen zu sein scheint. Juliane wird ein Ungeheuer und eine Furie genannt, die es verdient, „der entferntesten Nachwelt zum Gräuel" dargestellt zu werden. für Mathilde dagegen wäre der Autor stets gern bereit, sein Blut zu vergießen.[1])

Als Gegenstück dazu ist die Schrift: „Entdecktes Geheimnis der fürgegangenen Staatsveränderung Dänemarks" (O. O. 1772) zu nennen. Hier steht Struensee im Mittelpunkte. Nach allgemeinen Betrachtungen und Meditationen kommt der Verfasser erst auf Seite 7 auf die dänische Palastrevolution zu sprechen. Die Beschreibung beginnt bei ihm mit enthusiastischen Mitteilungen über Struensees Elternhaus, Erziehung, Bildung, Charakter und Begabung, was zur Genüge die Tendenzen des ungenannten Autors charakterisiert. Wo Gerüchte ihm nicht ausreichen, da flüchtet er zu seiner Phantasie und dichtet willkürlich hinzu, was zur Verherrlichung seines Helden dienen kann. So läßt er z. B. (S. 15) Struensee „nach aufgehobener Tafel" in Gegenwart einer anderen „hohen Person" sich an den Generalmajor von Eichstedt wenden und ihm besondere Behutsamkeit gegenüber den Verschwörern empfehlen. Struensees Besonnenheit und Furchtlosigkeit sollte wahrscheinlich dadurch hervorgehoben werden. Daß dies aber nur auf Kosten seines staatsmännischen Taktes geschehen konnte — davon scheint sich der Verfasser nicht Rechenschaft abgelegt zu haben. Bezeichnend ist noch dabei, daß der Minister in aller Gemütlichkeit den Eichstedt mit den kordialen Worten: „Mein lieber Generalmajor!" anspricht. Noch charakteristischer ist die Begründung der Ehescheidung, die auf Englands Anliegen bestimmt worden sei: „Die Beleidigung auf der Seite der Königin, die man ihr anthat, war zu groß, daß sie hätte Gemahlin bleiben sollen" (S. 29/30). Der englische Gesandte Keith habe nun den Ehescheidungsbrief dem Könige unterbreitet,

[1]) Höst schreibt diesem Werke die „handgreiflichsten Lügen und gröbsten Verleumdungen" zu und meint, ein Konferenzrat Rothe habe nie existiert. (Bd. II, S. IX)

zu dem er allerdings nur mit größter Mühe Zutritt erhalten konnte, da ihn Juliane sorgfältigst vor Eindringlingen bewachte. Christian unterzeichnete das Schriftstück, ohne es zu lesen. Daraus schließt der Verfasser, daß die Urteile über Struensee und Brandt auf gleiche Weise unterzeichnet worden seien.

Nicht ganz so leicht lassen sich die Tendenzen des Reisenden zu C. feststellen, der in Form eines Briefes seine Mitteilungen niederlegt. „Zuverlässige Nachricht von der in Dänemark den 17sten Januar 1772 vorgefallenen großen Staatsveränderung, den Lebensumständen der merkwürdigsten Personen des königlichen dänischen Hofes, wie auch der Staatsgefangenen, nebst den Umständen für ihre Gefangennehmung, auch allen dabey vorgefallenen Begebenheiten in einem Schreiben eines Reisenden zu C. an seinen Freund in H.“ [1])

Einer kurzen Skizze der Zeit, die Struensees Regierungsantritt voranging, folgt eine scheinbar genaue Aufzählung von Struensees Reformen, ein knapper Bericht über die Begebenheiten der verhängnisvollen Nacht und ein wiederum ausführlicher über deren Folgen. Es ist bezeichnend, daß der sonst nur in großen Zügen zeichnende Verfasser bei der Beschreibung der Gefangennehmung des Ministers dennoch einige Details anführt. So heißt es da z. B. (S. 26): „Der Graf bequemte sich endlich, bestieg die bereit stehende Miethkutsche, fluchte bey dem Einsteigen auf den Kammerdiener, daß er ihm seinen Pelz mitzugeben vergessen und ward nach der Citadelle gebracht. Der Miethkutscher empfieng einen Thaler Fuhrlohn, sagte aber auf gut dänisch, ich hätte dieses auch umsonst gethan.“

Die Gesinnung des Verfassers läßt sich an dem Lob erkennen, das auf Seite 42 einem Schreiben des Konferenzrats Sohm an den König gezollt wird. Dieser im Anhang abgedruckte Brief ist nämlich lediglich dem Zwecke geweiht, das hohe Verdienst der „Helden“, Juliane und Friedrich, zu preisen

---

[1]) Halle, 1772, bey Johann Gottfried Trampe.

und die Freude über Dänemarks Errettung auszudrücken. — Die Beschreibung der „Lebensumstände der merkwürdigsten Personen“, die den größeren zweiten Teil der Schrift ausfüllen, ist in einer trockenen und uninteressanten Datenaufzählung enthalten.

Nicht nur der Ähnlichkeit des Titels wegen muß eine andere Schrift dieser an die Seite gestellt werden. Es ist die „Zuverlässige Nachricht von der letzteren Staatsveränderung in Dänemark von Ihro Majestät der Königin Caroline Mathilde während Ihrer Gefangenschaft auf dem Schlosse zu Kronenburg eigenhändig entworfen und ohnlängst dem Grafen von *** zur Prüfung zugesandt. Nach dem Original aus dem Englischen übersetzt.“.[1]) Es ist das wiederum eine sachliche Abhandlung in Briefform. Den Verfasser bewegte die Absicht, die Unschuld der Königin zu beweisen. Die Tatsache, daß er dies in trockenen logischen Deduktionen tut, ohne subjektiven Gefühlsregungen freien Lauf zu lassen, schließt diese Schrift aus der langen Reihe der sentimental angelegten literarischen Erzeugnisse aus. Sie gehört zu den raren bedeutungslosen Versuchen ernstgemeinter Beweisführung, die zum Unterschied von der Flut kleiner Schriften ernstlichen Anspruch auf Zuverlässigkeit erhoben.

Diese verzichteten nämlich von vornherein darauf. Sie bezweckten nur entweder eigenen subjektiven, meistenteils künstlich wachgerufenen Gefühlen Ausdruck zu geben, oder ihre rein persönliche, völlig unzulängliche Auffassung des Vorgefallenen klarzulegen, oder endlich der siegenden Partei zu schmeicheln und die besiegte zu schmähen — vor allem aber ein Publikum zu finden. Ein anonymer E. züchtigt die zahlreichen Schriftsteller in seinem „Gedicht bei Veranlassung derjenigen, die bei Veranlassung des siebzehnten Januars Dichter geworden waren“. Er meint, daß sie alle zur Feder griffen, nur um Tasche und Magen zu füllen.[2])

---

[1]) Rotterdam, bey J. F. Ebert, 1772.

[2]) Vgl. Höst, Bd. II, S. 218, Anmerkung 9.

Es sind hauptsächlich drei Momente der Katastrophe und ihres Epilogs, die die zahlreichen Schriftsteller und Poeten anzogen: das verbreitete Gerücht, daß Mathilde und Struensee den Königsmord im Sinne hatten, und die zwei Punkte der Anklage, die den Minister einer argen Gottlosigkeit und eines unerlaubten Verkehrs mit der Königin beschuldigten. Was hätte auch die Phantasie mehr anregen und die Empfindsamkeit der Schreiber und Leser mehr reizen können?

Als Vorboten der späteren Massenerzeugung erschienen nun unmittelbar nach der Palastrevolution unzählige Flugschriften, Gedichte, Sinnsprüche und Bilder, die sämtlich den allgemeinen Haß gegen Struensee ausdrücken sollten, in der Tat aber ihn erst recht hervorriefen.[1]) Die weitesten Volksschichten wurden dadurch vorbereitet, ausführlichere Mitteilungen und Ergüsse günstig zu empfangen, die auch im Auslande einen ausgedehnten Leserkreis zu finden schienen, da sie fast alle ins Deutsche übersetzt und gern verlegt wurden.

So erschien unter dem Gesamttitel: „Merkwürdigkeiten bey der den 17. Januar 1772 in Copenhagen vorgefallenen Staatsveränderung“[2]) eine Reihe von kleinen Schriften, die Struensees Verbrechen, hauptsächlich aber seine Gottlosigkeit, brandmarkten. Eine „Ode über Dännemarks Errettung“ eröffnet die Sammlung. Es ist das ein schlechtes Gedicht, dessen Verfasser mit schwerfälligen Metaphern und groben Hyperbeln arbeitet. Darauf folgt „Herrn Dr. Münters erste geistliche Unterredung mit dem inhaftierten Staatsverbrecher, dem unglücklichen Grafen Struensee“, die sich allerdings nach Zusammenstellung mit Dr. Münsters eigenem Bericht als Falsifikat herausstellt. Es fanden sich auch Schriftsteller, die des Ministers Eltern das Werk der Bekehrung mit dem

---

[1]) „Zuverlässige Nachricht eines Reisenden zu C.“ S. 42/3: „Von den übel gerathenen Bildnissen das Grafen von Struensee in Holzschnitt, welche denselben in Ketten zu Pferde und zu Fuß, mit Sinnsprüchen gezieret“ usw. — Daselbst wird ein Distichon angeführt: Sic regi multa mala struens se perdidit ipse, Jam vinctus claustris, qui modo victor erat.

[2]) Itzehoe, im Verlage bey J. C. Brüning. O. J.

Geistlichen teilen ließen, indem sie ihnen Briefe an den Sohn andichteten. Die Sammlung enthält zwei Briefe des Vaters an den Grafen[1]), dessen Antwortschreiben, und einen Brief der Mutter unter dem bezeichnenden Titel: „Thränen der Wehmut der bekümmerten Mutter an diesen mißrathenen, unglücklichen Sohn". Der strenge Vater macht in beiden Briefen seinem Sohne die bittersten Vorwürfe für seine schmählichen Verbrechen. Er scheut dabei die kräftigsten Ausdrücke nicht. In dieser Hinsicht ist besonders der erste Brief bemerkenswert. Johann Friedrich wird darin eine „Mißgeburth", der „verruchte und höchst unwürdige Sohn" genannt, dessen Herz seit jeher „jenem reissigen, grimmigen, schlauen Thiere" glich und dessen elender Tod als gerechte Strafe für die namenlosen Verbrechen eines verworfenen, bedauernswürdigen Geschöpfes vorauszusehen war. Erst gegen Ende ermahnt der Vater den Sünder zur Bekehrung. Der zweite Brief ist etwas milder im Ton, aber gleich streng im Inhalt. Daß diese Briefe einen ausgedehnten Leserkreis fanden, beweist die Tatsache allein, daß das zweite Schreiben des Vaters auch noch einzeln als: „Ein merkwürdiger Brief an den Grafen Struensee von seinem Vater" (Flensburg 1772) gedruckt war. Die beiden Ausgaben stimmen jedoch nicht wörtlich überein. Die eine ist als Paraphrase der anderen anzusehen — und zwar lassen sich in dem Einzeldrucke häufige, wenn auch unbeträchtliche Abkürzungen und Abschwächungen feststellen. Desgleichen sind zwei Redaktionen des Antwortschreibens des Grafen vorhanden[2]), in denen wiederum der gleiche Inhalt in etwas verschiedenem Wortlaut wiedergegeben ist. Reuevoll bekennt der Gestürzte seine Laster und Verbrechen. Er gibt zu, daß Gottlosigkeit, Wollust und Ehrgeiz seine Haupteigenschaften gewesen seien, denen zuliebe er alles zu wagen imstande war. Wie die großen Verbrecher, Julius Cäsar und Cromwell, hätte er es wohl auch noch weiter

---

[1]) „Verschiedene Briefe und Ermahnungen" von Dr. Adam Struensee an seinen Sohn nebst dessen Antwort darauf."

[2]) Die zweite desgleichen in Flensburg, 1772, erschienen.

gebracht, wenn sein „gottesvergessener und teuflischer Anschlag“ nicht entdeckt worden wäre. Gegen Schluß richtet er an alle Menschen eine Abbitte. Ein üppiger Tränenguß zwingt ihn, das Schreiben abzubrechen. Der sentimentalste und weichlichste, zugleich auch der inhaltloseste ist der Brief der Mutter, der die Sammlung abschließt. Noch bevor Johann Friedrich zur Welt gekommen sei, hätte die Mutter schon gewußt, daß sie ein „halsstarriges Kind“, das seinen Eltern viel Herzeleid verschaffen solle, gebären werde. Das vorherrschende Pathos des Stils klingt erst nach ergiebigen und breiten Ausführungen in echtes Gefühl aus. Mit Liebe und erbauendem Trost verabschiedet die Mutter den Sohn.

Ein gemeinsamer Zug herrscht höchst bezeichnend in diesem Briefwechsel vor: die Hypokrisie. Die Verfasser heucheln eine Teilnahme für Struensee, indem sie ihn so häufig den Unglücklichen nennen, die Vorwürfe als von liebenden Eltern herrührend hinstellen und ihm selbst Reue und Bekehrung zuteil werden lassen. Auf diese Weise scheinen sie vielmehr für ihn als gegen ihn Partei zu nehmen. Die Anwendung dieses Mittels konnte keineswegs ihre doppelte Wirkung verfehlen: dadurch wurden nämlich die empfindsamen Leser zum Mitgefühl für den bekehrten Sünder aufgefordert, sie mußten aber zugleich Abscheu und Ekel seinen Lastern und Verbrechen gegenüber empfinden. Auf diesem Wege gelang es somit am allerbesten, den Gestürzten anzuschwärzen, denn was konnte auch beweiskräftiger sein, als die beredten Beschuldigungen seiner liebenden Eltern und gar erst seine eigenen!

Als Beweis dafür, daß die allgemeine Gesinnung nicht günstig für Struensee gewesen sein muß, kann die Vorsicht gelten, mit der der Verfasser des Gedichtes: „Graf Struensee im Gefängnisse“ [1]) ihm auch einige gute Eigenschaften zuschreibt. Als Motto erwählte er sich folgenden Spruch

---

[1]) Flensburg, 1772. Gedruckt und zu bekommen in der Seringhausenschen Buchdruckerey.

Jerusalems: „Keiner von uns ist ganz Vollkommenheit; keiner, der ganz Laster wäre. Beydes leidet unsere Natur nicht. Unsere Tugenden und unsere Fehler sind vermischt.“ Nicht aus Überzeugung, sondern nur auf Grund dieser weisen Sentenz, „aus unüberwindlichem Abscheu gegen schwarze Charaktere und in der Zuversicht, daß es menschlicher ist, einen Nächsten mild zu beurteilen“ schildere er auch Struensee als so einen „vermischten“ Charakter: diese Erklärung schickt der Verfasser seinem Gedichte voraus. Nicht schwer ist es daraus zu erkennen, daß er einer günstigen Aufnahme nicht sicher gewesen ist. Das Gedicht ist in Form eines wortreichen Bekenntnisses des Ministers abgefaßt. Nach Flüchen und Verwünschungen, die er über seine Feinde schüttet, zählt er im Tone wehmütiger Reue all seine Verbrechen auf, wobei er einem jeden eine ausgedehnte Moral folgen läßt. Mit einer Abbitte an alle, die ihm je nahe gewesen und die er unwillkürlich und unwissentlich mit ins Verderben gezogen, schließt er seine sentimentale Beichte ab.

Die Verfasser anderer Gedichte ließen sich nicht, wie dieser, von Menschenliebe hemmen. Der eine[1]) behandelt Struensee mit Schimpf und Hohn, nennt ihn einen Satan, Teufel, Buben, wilden Hund, ermahnt ihn aber dennoch zur Bekehrung, ja wünscht ihm zum Schluß sogar, Gott möge ihn in sein Reich aufnehmen. Ein anderer[2]) schreibt über die Verräter:

„Von Wollust und von Stolz recht teuflisch aufgeblasen
War selbst der Grafenstand für sie noch zu gering;
Der Souverain, durch den sie an dem Ruder saßen,
Soll von dem Thron hinab — o, ein abscheulich Ding!“

Diese eine Strophe genügt wohl vollkommen als Muster der Form und des Inhalts der übrigen neunzehn, die dieser gleich an Wert sind.

[1]) „Zufällige Gedanken über den vor kurzer Zeit durch des Königs Gnade erhobenen, aber bald durch eigene Schuld sehr tief gestürzten Grafen von Struensee, entworfen von einem wahren Patrioten Dännemarks. Den 17. Januar 1772“ Flensburg.

[2]) „Der Zwillings-Reiche Danksagung an die Vorsehung“ usw. ib.

Die Krone wird dieser Schmäh- und Lügenliteratur von einer kleinen Prosaschrift[1]) aufgesetzt, in der mit unglaublicher Anmaßung sämtliche Gerüchte als feststehende Tatsachen allen Ernstes berichtet und die Opfer der Verschwörung in schändlichstem Lichte geschildert werden. Die Entstellung der Begebenheiten erreicht ihren Gipfel, wenn Seite 9 berichtet wird, daß Graf Ranzau bei der Verhaftung der „hohen Person" (der Königin), die als eine lüsterne, ordinäre Frau gezeichnet ist, „den Hut vor die Augen hielt und Ihr zum Ankleiden gemahnte". Höchst bezeichnend ist es, daß diese Schrift die Episode des Lohnkutschers mit der „Zuverlässigen Nachricht eines Reisenden zu C." und die begleitenden Umstände der Unterhaltung Struensees und Eichstedts mit dem „Entdeckten Geheimnisse" gemeinsam hat. Da kein Grund vorliegt anzunehmen, daß der Verfasser des Pamphlets diese Momente jenen Schriften entnommen hätte, ohne sich von ihrer Gesinnung anstecken zu lassen, so kann man voraussetzen, daß derartige Gerüchte allgemein verbreitet waren und nach persönlichem Wohlgefallen zum Vor- oder Nachteil des Gestürzten ausgelegt wurden.

Weit weniger Gelegenheitsdichter und Schriftsteller teilten die Gesinnungen der Verfasser des „Entdeckten Geheimnisses", und der „Entdeckung der wahren Absichten" ja man kann sogar sagen, daß sich keiner fand, der es gewagt hätte, offen für Struensee einzutreten. Es waren aber manche, die keinen Haß gegen ihn predigten, indem sie einige Sympathie für ihn an den Tag legten. Zu diesen gehört der Verfasser der schon erwähnten „ersten geistlichen Unterredung", in der der Minister als ein Skeptiker dargestellt wird, der aus seinen philosophischen Welt- und Lebensanschauungen heraus seine Handlungsweise zu erklären versteht. Gleichgesinnt scheint auch der Verfasser des „Gesprächs zwischen Brand und Struensee im Gefängnis, worin Letzterer einen merkwürdigen Traum erzählt," gewesen zu sein. Auch er läßt

[1]) „Ausführliche Nachricht von der geheimen Verschwörung" usw. ib.

den Minister mit philosophischer Ruhe sein Schicksal hinnehmen. Der Traum Struensees enthält eine mühsam hergestellte allegorische Wiedergabe seiner Laufbahn, deren trauriges Ende seinem Hochmut zur Last gelegt wird. Es ist offenbar, daß den Verfasser die Absicht bewegte, die Handlungsweise des Ministers zu motivieren und seinen Sturz zu begründen.

Zu den Freunden, deren Struensee erst durch seine Bekehrung und seinen tragischen Tod nicht wenige gewonnen zu haben scheint, gehören zwei Verfasser, deren Schriften sich äußerlich aneinander schließen, innerlich aber wegen einiger aufweisbarer Widersprüche zweien Federn zugeschrieben werden müssen. Der eine gibt sich in einem „Schreiben aus Kopenhagen an einen Freund in F***[1]) für einen Zeugen der Hinrichtung aus. Seine Sympathie für den bekehrten Hochverräter treibt ihn so weit, daß er der Wahrheit zutrotz berichtet, Brandt habe mit anschaulicher Angst das Schaffot bestiegen, wogegen Struensee mit sanfter und milder Fassung gestorben sei. Ein „Zweites Schreiben aus Kopenhagen an einen Freund in F***[2]) ist zur Ergänzung des ersten verfaßt worden. Auch hier scheint große Freude an der Bekehrung des Hingerichteten dem Autor Sympathie für den Grafen eingeflößt zu haben.

Solchen Einwirkungen war die öffentliche Meinung unmittelbar nach der Palastrevolution und nach Beendigung des darauffolgenden Prozesses unterworfen. Struensees Gottlosigkeit wurde auf den ersten Plan gerückt. Alles andere: die angebliche Schädlichkeit seiner Reformen, seine berüchtigte Propaganda der Zuchtlosigkeit, seine usurpatorischen und antinationalen Absichten, ja sogar sein vermeintliches Liebesbündnis mit der Königin — alles das wurde für eine Zeitlang

---

[1]) „. . . . worin von der Hinrichtung der beyden Grafen Brand und Struensee Nachricht ertheilt wird.“ Flensburg.

[2]) . . . worin von den Verbrechen, der Bekehrung und Hinrichtung der beyden Grafen Struensee und Brand einige nähere Umstände gemeldet werden.“

von dem religiösen Moment verdrängt. Leicht läßt sich diese Erscheinung damit erklären, daß das allgemeine Bedürfnis der Menge nach einem familiären, intimen Element auf keine andere Weise so bequem und wirksam befriedigt werden konnte. Die meisten Gelegenheitsdichter schraken vor der Einmischung des Namens der Königin zurück, Pamphlete hätten von der Zensur unterdrückt werden müssen, da die Verbannte als die Mutter des zukünftigen dänischen Königs nicht geschmäht werden durfte. Aus diesem Grunde erschienen auch solche Schriften, wie „Entdeckung des wahren Staatssystems" oder das „Entdeckte Geheimniß" oder die „Zuverlässige Nachricht von Ihro Majestät" nur in fremden Sprachen. Die einigemal erneuten Auflagen dieser Schriften und ihrer Übersetzungen zeugen davon, daß sie im Auslande großes Interesse erweckten und ansehnliche Verbreitung fanden. Das gleiche gilt von den weit zahlreicheren kleinen Schriften, die Struensees Gottlosigkeit im Mittelpunkte hatten, sich deshalb freier bewegen konnten und umso kräftiger wirkten, als der Boden schon längst durch verschiedene Schmähschriften, die noch bei seinen Lebzeiten das Volk gegen ihn aufbrachten, vorbereitet war. Davon legt Hebbel ein bemerkenswertes Zeugnis ab, indem er sagt: „Sogar nach dem fernen Holstein hinüber hatte der freche Strom der Schmähungen und Verdächtigungen sich ergossen; ich habe selbst als Knabe, sechzig Jahre später, noch vergilbte Exemplare der damals vom Adel ausgestreuten Flugblätter in meinem Vaterlande, Dithmarschen, in Händen gehabt, die, sorgfältig aufbewahrt, von Geschlecht auf Geschlecht wie ein Evangelium übergegangen waren.[1]" Wenn all diese Schriften die Lust an der aktuellen Sensation bei den weiten Volksmassen völlig befriedigten, so waren sie aber nicht imstande, höheren und ernsteren Ansprüchen der gebildeten Leserkreise zu genügen. Somit beschränkt sich ihr Verdienst darauf, daß sie den allgemeinen Anteil an Struensees Persönlichkeit und Schicksal im Auslande wach-

[1]) Hebbels sämtliche Werke, Berlin 1903, B. Behr's Verlag, Bd. XI, S. 296.

gerufen haben und ihn mit einem gewissen Nimbus umgaben, der an ihm auch haften blieb. Das verursachte den Erfolg und die Verbreitung der ersten ernstgemeinten Schrift, die ausführlichere und genauere Mitteilungen zu bringen, der Wahrheit nahe zu kommen und sämtliche Zweifel zu lösen versprach.

Sie erschien sechzehn Jahre nach der Kopenhagener Palastrevolution unter dem Titel: „Authentische und höchstmerkwürdige Aufklärungen über die Geschichte der Grafen Struensee und Brandt. Aus dem französischen Manuscript eines hohen Ungenannten zum erstenmal übersetzt und gedruckt. Germanien 1788“.[1]) Dieses Werk ist die Brücke, die von der Gelegenheitsliteratur zur Geschichte führt: wegen der gefälligen, leichtverständlichen und spannenden Erzählungskunst des Verfassers, der das intime familiäre Moment stark zu berücksichtigen verstand, kann die Monographie als die letzte und beste in der Reihe der besprochenen Schriften angesehen werden; und der Umstand, daß hier zum erstenmal die Wahrheit in erheblichem Maße zu ihrem Rechte kommt, stempelt das Werk zu einem Anfangsversuche ernster historischer Forschung. Die Verknüpfung dieser beiden Elemente sicherte der Schrift sowohl den Beifall der Fachkritik als auch die große Gunst des Publikums.

Gleich im Anfange verrät der Verfasser seine Tendenzen und seine Gesinnung, indem er sagt, die Revolution sei nicht die „Frucht einer von jenen jählingen und gewaltsamen Entschließungen, die das Wohl eines Staates erfordert“ gewesen, sondern nur „eine Mine, die der schleichende Neid und eine künstlich verborgene Herrschsucht zum Verderben der unbesorgten und arglosen Gutherzigkeit anlegten und — — die prädestinierten Schlachtopfer ohne Rettung in ihren Schlund herunter riß.“ Da er sich nun bald darauf auf „gewissenhafte Treue“ als auf die erste Pflicht des Geschichtsschreibers

---

[1]) Erst im folgenden Jahre erschien in London das angebliche französische Original und im gleichen Jahre die englische Übersetzung aus dem Deutschen.

beruft und den bisherigen Schriften jede Zuverlässigkeit abspricht; da er es als unmöglich ansieht, daß jemand, „der nicht selbst in Dänemark gewesen ist, der den Charakter und die Eigenschaften der Hauptpersonen nicht selbst kennen lernte, und der seine Nachrichten nicht aus zuverlässigern Quellen zog, als die Erzählungen sind“ die Katastrophe wahrheitsgetreu zu beschreiben imstande sei, so durfte jeder Leser hoffen, bei ihm den Schlüssel zu dem noch lange nicht gelösten Rätsel zu finden.

Sowohl die klar betonten Sympathien des Verfassers, als auch seine Berufung auf persönliche Berührung mit dem dänischen Hofe ließen in ihm einen Zeugen der Revolution, und zwar einen persönlich beteiligten, vielleicht gar einen gekränkten vermuten. Man hat auf drei Männer geraten: auf den Prinzen Carl von Hessen-Cassel, den dänischen Feldmarschall und Statthalter von Schleswig und Holstein[1]); auf den Generalmajor S. O. Falckenskiold[2]) und auf den Etatsrat Sturz (Höst II, S. 17). Höst, der die auffallendsten Irrtümer der Monographie aufweist, meint, daß weder Falckenskiold noch Sturz sie hätten begehen können, da sie beide die Vorgänge zu gut kannten. Außerdem seien sie zu russisch gesinnt gewesen und Sturz hätte nicht geschrieben, daß er Befehl erhalten habe, sich in einer kleinen Stadt in Seeland (statt in Holstein) niederzulassen, und Falckenskiold sich nicht für 27 statt für 35 Jahre alt ausgegeben (II, S. 17). Über den Prinzen Carl meint Höst, daß er, obwohl er während der ganzen besprochenen Zeit nicht in Kopenhagen gewesen ist, von dem Verlauf der Begebenheiten weit besser unterrichtet sein könnte als der Verfasser der „Authentischen Aufklärungen“ und daß er z. B. nie hätte behaupten können, daß der Staatsrat „dem Einflusse der Staatsveränderung von 1660 entgangen war, und vom Jahre 1648 den Vorzug besaß, die Regierung, bei der Minderjährigkeit der Könige, mit den gesetzlichen Vormündern

[1]) Johann Georg Meusel „Anleitung zur Kenntnis der Europäischen Staatengeschichte“ S. 481.

[2]) Katalog des Brit. Museums.

zu theilen, sowie auch daß dieser Rath das Vorrecht habe, in Angelegenheiten des Adels sein Urteil zu sprechen" (II, S. 18).

Wenn die „Authentischen Aufklärungen" als historische Quelle auch nicht probehaltig sind, wenn sie auch in der Folgezeit von anderen Werken in dieser Hinsicht bei weitem überboten wurden — als eine weitverbreitete und vielgelesene Schrift spielten sie dennoch eine ansehnliche Rolle. Und diese hatten sie dem Umstande zu verdanken, daß sie, wie schon gesagt, am frühesten erschienen sind und außerdem sowohl das Interesse an der historischen Wahrheit als das an den in der Katastrophe beteiligten Persönlichkeiten zu befriedigen vermochten. Die kleinen Schriften von 1772 wurden schon lange nicht mehr gelesen, aber sie sind nicht ganz verschollen: noch 2—3 Generationen erzählten sich von den Ereignissen von 1772, die somit der Volksphantasie dauernde Anregung boten. Struensees Gottlosigkeit blieb im Andenken des Publikums an ihm haften, zumal Dr. Münters vielgelesene Bekehrungsgeschichte diese Überzeugung aufrecht erhielt. Und nun lernte man den unglücklichen Minister, in dessen Kindheit und Erziehung, in dessen religiöse Gesinnung man durch das Werk des Geistlichen einen Einblick getan hatte, auch noch von einer anderen Seite kennen: als einen Staatsmann und Menschen überhaupt. Außerdem begegnete man zum erstenmale einer ausführlicheren Beschreibung und Begründung seines Geschicks, das als ein überaus tragisches dargestellt ist, zum erstenmale wurde man mit allen Triebfedern vertraut, die seinen Sturz und den der jungen, schönen, anmutsvollen Königin bewirkt hatten, zum erstenmale endlich erfuhr man, wie sich alles in der verhängnisvollen Nacht begeben hatte. Man hörte neue Namen, man blickte in das Innere des Schlosses, man erfuhr manches unbekannte über den König selbst, über sein eheliches und öffentliches Leben und über sein lustiges und tolles Treiben im Dunkel der Nacht. All das sicherte den „Authentischen Aufklärungen" ihre Stellung, die sie auch nach dem Erscheinen der späteren Werke nicht eingebüßt haben, da keines so angenehm zu

lesen sein mochte. Keines verstand es auch, die Menschen den Lesern so nahe zu bringen und deshalb so vertrauenerweckend zu wirken. In dieser Hinsicht sind die „Authentischen Aufklärungen" einzig geblieben und wurden auch noch im XIX. Jahrhundert von neuen, aufschlußreichen und zuverlässigen Werken, die erst nach zwei und drei Jahrzehnten erschienen und die Monographie als historische Quelle gefährdeten, nicht unterdrückt. Diese Werke sind: die „Mémoires historiques et inédites sur les Revolutions arrivées en Danemarc et en Suède, pendant les Années 1770, 1771, 1772" von 1807, die Höst als „nicht frei von gewisser Täuschung" erklärt, ihnen aber ein gesundes und zutreffendes Urteil zuschreibt; die „Denkwürdigkeiten des Herrn von Falckenskiold, Königl. Dänischen Generals während des Ministeriums und der Katastrophe des Grafen von Struensee"[1]) von 1825/6, die über die Katastrophe selbst allerdings nur einen knappen Bericht erteilen; und das Werk Hösts von 1826, das die erste strenghistorische Schilderung lieferte.[2])

Die poetische und literarische Gestaltung des Stoffes, die schon am Ende des XVIII. Jahrhunderts begann, dehnt sich bis in unser Jahrhundert aus. Die dänische Palastrevolution zog die verschiedenartigst angelegten Künstlernaturen an.

Der erste in der Reihe der Dichter, die sie in dramatischer Form gestalteten, war Michael Beer.

---

[1]) Herausgegeben von Phil. Secretan, Leipzig, bei C. H. F. Hartmann.

[2]) Ich erwähne nicht des englischen und ins Französische übersetzten Werkes „The Northern Courts", welches niemanden zu täuschen vermochte. Es erschien in London 1818.

III. Michael Beers „Struensee“.

Michael Beer stammte aus jenen jüdischen Kreisen Berlins, in denen der Goethekultus im wahren Sinne des Wortes zum erstenmal aufgekommen ist und mit enthusiastischer Hingebung getrieben und verbreitet wurde. In der Verehrung des Meisters aufgewachsen, war er sein Leben lang voller Bewunderung für seine Werke, die ihm stets ein künstlerisches Heiligtum und Dogma gewesen sind. Diese seine Gefühle hat er wiederholt in seinen Briefen an Goethe zum Ausdruck gebracht. So richtete er am 15. Oktober 1824 an ihn die Bitte, ihn besuchen und „außer den Gefühlen der unbegrenzten Ehrfurcht, die Alle mit mir teilen, auch noch den tiefen innigen Dank aussprechen zu dürfen, zu dem mich Ew. Excellenz, durch ein unschätzbares Wohlwollen verpflichtet haben“.[1]) Und in einem anderen Briefe schrieb er[2]): „Ew. Excellenz haben väterlich an mir gehandelt. Ich fühle das tief und scheue mich nicht zu gestehen, daß ich mit der Innigkeit kindlicher Empfindungen es erkenne, daß Sie den Erfolg des Trauerspiels, dem Sie einen Antheil den ich nie gehofft schenkten, großmütig fördern halfen. Mit dem unnennbarsten Entzücken aber hat es mich erfüllt, daß, was Ew. Excellenz am meisten in meinem dramatischen Versuch angesprochen zu haben scheint, auch gerade das ist was auf das Innigste mit meinem Selbst verknüpft ist. In dieser Anerkenntniß haben mir Ew. Excellenz mehr als Freude, Sie haben mir

---

[1]) Die Originale der Briefe befinden sich im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

[2]) Am 3. Dezember 1824 aus Bonn. Die Worte: „väterlich“ und „kindlicher“ sind von Beer unterstrichen.

Trost gegeben. Ihn öffentlich aus so erhabenem Munde zu empfangen ist ein Balsam, der alle Wunden heilen kann und wird, die das Vorurtheil seinen unduldsamen Opfern schlägt."

Aus diesen Worten kann man zugleich ersehen, wie stark der Eindruck gewesen sein muß, den Goethes Lob auf Beer gemacht hat. Nichts hätte wohl den jungen empfindsamen Dichter so befriedigen können, wie das Wort des Angebeteten, das von den „Verdiensten" seines poetischen Werkes sprach. Nichts hätte ihn auch mehr für die Zukunft ermutigen und anspornen können, als das Bestreben, sich dieses Lobes würdig zu erweisen, nichts ihn kräftiger davon überzeugen, daß er in seinem „Paria" das Gebiet betreten habe, auf dem allein er die Höhe des poetischen Schaffens zu erklimmen imstande sei. Auf diesem Gebiet auch fernerhin zu bleiben und dem größten Vorbilde umso eifriger nachzustreben, das waren nun für Beer die wichtigsten Voraussetzungen, die bei dem Schaffen des neuen Werkes in erster Linie zu berücksichtigen waren. Beers historische Tragödie weist eine Anlehnung an Goethe auf, die zur Behauptung berechtigt, daß des Meisters Stellung zum „Paria" sowohl für die Stoffwahl als auch für die Technik des „Struensee" ausschlaggebend gewesen ist. In dieser Annahme wird man noch durch die Tatsache bestärkt, daß Beer am 20. Februar 1828, also fünf Wochen vor der Münchener Erstaufführung, das Theatermanuskript des „Struensee" an Goethe sandte und es von einem wiederum erfurchts- und verehrungsvollen Brief begleitete, in dem Goethe der Fürst der deutschen Poesie und der höchste Richter genannt wird. Unter anderem schrieb er darin, er könne nicht den Wunsch unterdrücken, das Werk noch vor seiner Aufführung „in den Händen des Meisters zu wissen, auf dessen Schwelle jeder, der in deutscher Zunge singt, sein Lied legen sollte, eh' es zu den Ohren der Menge tönt."

Auf die Verwandtschaft des historischen Stoffes mit dem des einaktigen Trauerspiels ist schon hingewiesen worden.

Den Dichter des „Paria", der so mit seinen Helden zu fühlen verstand, ja der sie aus seinem eigenen Gefühl heraus geschaffen hat, mußte das tragische Geschick des dänischen Ministers zum Mitgefühl hinreißen. Ein harter Kampf, dessen Ausgang aller Gerechtigkeit spottet, eine reine Liebe, die zum Verbrechen gemacht wird, lautere und edle Absichten und Vorsätze, deren Verkennung und absichtliche Mißdeutung den tragischen Ausgang des Kampfes bewirken, alles das sind Motive, mit denen der Pariadichter gut vertraut war und die ihm die Tragik Struensees, so wie sie in den „Authentischen Aufklärungen" zutage tritt, nahe legten.

Denn diese Monographie ist es, die Beer in erster Linie zu Rate gezogen haben muß. In keinem anderen Werke konnte er die Tragik des gestürzten Ministers so plastisch hervorgehoben finden, wie gerade in dieser Schrift, deren Verfasser die Betonung dieser Tragik in erster Linie bezweckt haben muß und seine teilnahmsvollste Sympathie jedem Leser einzuflößen verstand. Die Tatsache allein, daß Beer schon 1826, oder gar noch früher, den Struensee-Plan gefaßt hatte, weist auf die „Authentischen Aufklärungen" als auf seine erste Quelle hin, und seine offenbare Anlehnung an dieses Werk, die noch einleuchtend an den Tag gebracht werden soll, berechtigt zur Behauptung, daß es auch seine Hauptquelle war. Allerdings vollendete Beer seine Dichtung erst im Sommer 1827, konnte also die 1826 erschienenen Werke Hösts und Falckenskiolds zur Hife gezogen haben. Daß dies jedoch nicht der Fall gewesen, wird nach der Untersuchung der Tragödie noch eingehender zu beweisen sein.

Mit welchen künstlerischen Absichten und Anschauungen Beer an sein historisches Trauerspiel herangetreten ist, ist wegen Mangel an positiven Belegen nur hypothetisch festzustellen, und zwar auf Grund der Zweifel, die in ihm anderthalb Jahre nach Entstehung des „Struensee" aufgetaucht sind. Da aber ein Zweifel nur da aufkommen kann, wo zuvor der Glaube vorhanden war, so muß eine darauf basierende Hypothese der Wahrheit im wesentlichen nahe kommen.

In einem Briefe an Karl Immermann[1]) drückt Beer seine Mißstimmung über das Publikum aus, „das in der neuen Tragödie aufs Haar die Begebenheiten der Chronik wiederfinden will“ und bittet den Freund, einem wahren Bedürfnis seines poetischen Gewissens durch Beantwortung folgender Fragen abzuhelfen: „Sollte die tragische Poesie keinen anderen Zweck haben, als diese Anforderungen zu befriedigen? Sollte sie nichts sein als eine Magd der Geschichte, die aus dem ungeheuern Borne der Begebenheiten schöpfend, ihr Wasser in goldenen Krügen zum Markte trägt?“ „Was wäre mit dieser Prätention aus Egmont, Don Carlos, Jungfrau von Orleans und Wallenstein geworden? Wie hätten diese Gedichte bei der Zeitungswahrheit bestehen können, die man von den Autoren unseres Decenniums fordert?“ Wäre es dann nicht besser, „daß wir wieder in unseren Tragödien mit Gestalten verkehren . . . die aus dem Reichtum unserer eigenen Brust entstehen, als daß wir uns dem Joch unterwerfen, das man uns durch die Historie aufzwingen will.“ Solche Zweifel setzen bei Beer offenbar die Überzeugung voraus, daß nicht das Interesse für die Begebenheiten, sondern nur das Interesse für die Menschen und die inneren Motive ihrer Handlungen die Stoffwahl des Dichters zu bestimmen und die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln habe. Aus den der Historie entnommenen Begebenheiten heraus seien die Charaktere zu schaffen, aus den Charakteren der Menschen ihre Handlungen zu erklären. Nur die Tragödie der Menschen, und nicht die Abspiegelung geschichtlicher Ereignisse sei in einem historischen Trauerspiele zu suchen, bei dessen Entstehen die Wiedergabe der Begebenheiten zur Nebensache, zum Mittel wird. Bei dem jungen Dichter, der hauptsächlich zu Goethe in die Schule ging, ist so eine Auffassung der historischen Tragödie nur selbstverständlich. Über die Verwendung der Mittel muß Beer allerdings die Ansicht gehabt haben, daß sich der Dichter dennoch möglichst streng an den

[1]) Michael Beers Briefwechsel, herausgegeben von Eduard von Schenk, Leipzig, F. A. Brockhaus 1837. Brief vom 16. Januar 1829, S. 61/2.

tatsächlichen Lauf der Ereignisse zu halten habe und an ihnen nur das ändern dürfe, was sich ungeändert in den Rahmen eines dramatischen Werkes nicht einschließen läßt oder für seine künstlerischen Zwecke unumgänglich nötig ist. Dies bestätigt sowohl Beers Äußerung, daß ihm Immermann „zuweilen einer gewissen knechtischen Furcht vor der Historie und ihrer Unumstößlichkeit“ beschuldigt habe[1]), als auch sein „Struensee“ selbst, an dem Eduard von Schenk[2]) mit Recht „die große historische Treue“ hervorhebt.

Inwiefern Beer es verstanden hat, diese beiden elementaren Grundsätze in seinem Werke miteinander zu verknüpfen, d. h. die unvermeidliche Schilderung der Ereignisse mit seinen künstlerischen Absichten zweckmäßig zu vereinen, soll sich aus der Untersuchung der Tragödie ergeben. —

Die Verabschiedung der Norwegischen Garde, die in einem Kabinettsbefehl Struensees vom 21. Dezember 1771 verordnet wurde, nennt der Verfasser der „Authentischen Aufklärungen“ ein bedenkliches Vorhaben, „welches der Gewalt der Königin und dem Ansehen des Struensee den letzten Stoß gab“. Diesen wichtigen und an tragischen Folgen reichen Moment erwählte Beer zum Ausgangspunkt seiner Tragödie.

Während im Schloßhofe der Leibgarde der Abschied vorgelesen wird, unterhalten sich Struensees Diener in seinem Vorzimmer darüber und suchen sich die Gründe für den Vorgang zu erklären. Es wirkt nur wahrscheinlich, daß ein Ereignis, das nicht nur ein Gesprächsthema der ganzen Stadt, sondern auch von großer politischer Bedeutung gewesen ist, auch von dem Hofgesinde auf seine Art ausgelegt wird. Allerdings kommen die Diener dann auch auf Dinge zu sprechen, die keinem von ihnen bisher unbekannt sein konnten: auf Struensees Haß gegen den Adel, sein Regierungssystem, das darauf ausgeht, Ersparnisse zu machen, die feindliche Stellung der Königin-Witwe, die Krankheit des Königs und seine Unfähigkeit zu jeglicher Arbeit, Struensees Laufbahn

---

[1]) Brief vom 11. April 1830, S. 183.

[2]) Michael Beers Werke, S. 35.

vom bürgerlichen Arzte zum Grafen und Minister, sein Verhältnis zu Ranzau, die Verstimmung der Machthaber wegen Auflösung des Staatsrates, die Neigung der jungen Königin für den Premierminister, ja sogar auf des Königs gewesenen Günstling Holck. All das sind für die Exposition recht wichtige Momente, ihre Anhäufung aber in diesem einen kurzen Gespräch wirkt künstlich und gezwungen, zumal alle Diener bis auf einen (den Vierten), der sich schweigend verhält, über alles recht gut unterrichtet sind. Die primitive Szene führt jedoch gut in den Stoff ein und besitzt auch noch diesen Vorteil, daß sie Struensee noch vor seinem ersten Erscheinen auf der Bühne als handelnde Persönlichkeit wirken läßt. Als er unmittelbar darauf mit dem Obristen Köller auf die Bühne tritt und diesem den Befehl erteilt, den Abschied der Gardeoffiziere auszufertigen, ohne ein Wort zugunsten des Corps hören zu wollen, setzt er damit nur das schon hinter der Bühne begonnene Werk fort. Somit ist er aktiv vom ersten Augenblick an und bringt außerdem seine Gesinnungen sowohl in dem kurzen Gespräch mit Köller, als auch in dem darauf folgenden mit dem Polizeichef zum Ausdruck. Man lernt in ihm den für das Wohl des Staates besorgten und den loyalen Menschen kennen, der ohne weiteres ein Pamphlet den Weg zur Öffentlichkeit gehen läßt, sobald er erfährt, daß es nicht wider den König, sondern nur gegen ihn gerichtet sei. Die Handlung rollt sich allmählich weiter auf, als Graf Ranzau erscheint und sich mit Köller unterhält, während Struensee mit dem Polizeichef im Nebenzimmer beschäftigt ist. Der Obrist ist verwundert, „den edelsten der Dänen“, den er für Struensees größten Feind gehalten, an diesem Orte zu begegnen, Ranzau ist erstaunt, in Köller, den er als des Ministers Freund gekannt, seinen gehässigsten Feind zu entdecken. Diese Situation ist durch Ranzaus lange Abwesenheit gerechtfertigt. Dadurch sind auch die gegenseitigen Aufklärungen der beiden Männer motiviert, deren einer aus rein persönlichen Gründen seine Freundschaft für Struensee in Feindschaft verwandelt hat,

wogegen der andere seinen wohlbegründeten Haß um des allgemeinen Wohls willen vergißt. Ranzau will wagen, was noch keiner gewagt:

„Dem Günstling vor das freche Angesicht
Die ungeschmückte Wahrheit keck zu stellen."

Er will ihn bekehren und ihn auf die ihm drohende Gefahr aufmerksam machen. Er hofft, daß der Mächtige entsagen wird, auf Amt und Würden verzichten und somit ein arges Verhängnis von dem Lande abwenden, dem ein unheilvoller Aufruhr bevorsteht. Darob überwindet er nun seine persönlichen Gefühle und nähert sich auf geradem Wege als Freund dem Minister, den er zu überzeugen hofft. Nur wenn ihn diese Hoffnung täuschen sollte, würde er sich entschließen, der schon organisierten Partei beizutreten, die es zum Zwecke hat, Struensee zu stürzen und an deren Spitze Juliane Marie und ihr Sohn, der Erbprinz Friedrich, stehen. Für diese sucht ihn Köller zu gewinnen. Er ist schon im Besitze einer Einladung der Königin-Witwe zur heimlichen Zusammenkunft der Verschworenen. Ranzau sind diese Schleichwege zuwider, er verwirft aber die Werbung des Obristen nicht, da er es selber einsieht, daß, falls sein Vorhaben fehlschlagen sollte, nur noch Gewalt und Verrat als einziges Mittel, Struensee vom Staatsruder zu entfernen, übrig bleiben würden.

So ist in dieser Szene Exposition mit Handlung verknüpft und in ihr der Charakter der bevorstehenden Begegnung Ranzaus mit Struensee angedeutet. Man fühlt einen Kampf nahen, einen Kampf gleichstarker Gegner, deren jeder den Sieg davonzutragen sicher ist. Dienstbereit und liebenswürdig empfängt Struensee den Grafen, der ihm den Zweck seines Besuches folgenderweise auseinandersetzt: er sagt, er sei gekommen, den Minister um Hilfe für seinen liebsten Freund zu bitten. Der Freund stellt sich aber als ein den beiden Männern gemeinsamer und gleich teurer heraus: es ist Dänemark. Auf diese Weise erhält der prinzipielle Unterschied zwischen den beiden Gegnern, die auf verschiedenen Wegen das gleiche Ziel erstreben, den Charakter eines

interessanten Konflikts. Althergebrachte Tradition, die die Bevorzugung des Adels in den Staatsgeschäften zum unantastbaren Recht gemacht hat, und kühne, freisinnige Neuerung stehen sich nun entgegen. Mit kräftiger Beweisführung gegen die unverdienten Privilegien und ihre Schädlichkeit reißt Struensee dem Aristokraten Ranzau die Waffen aus der Hand. Er läßt sich nicht warnen, er glaubt an keine Gefahr und meint, nichts könne ihn besser vor seinen Feinden und der dem Volke beigebrachten Mißgunst beschützen, als die Redlichkeit seiner Absichten und die Höhe seiner Zwecke. Somit bewahrheitet sich Köllers Vorahnung: Struensee gibt nicht nach und die Verschwörung wird an Ranzau ein gewichtiges Mitglied gewinnen. Es ist aber weder blinder Stolz noch Eigensinn des Ministers, wie Köller es gewollt hat, der ihn für Ranzaus Warnungen taub macht: es ist nur die harmlose Zuversicht eines Unschuldigen, der keinen Argwohn in sich laut werden läßt und dem das Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit eine stolze Widerstandsfähigkeit verleiht. Schon hier also kommt es klar zum Vorschein, wie weit die Verkennung von Struensees Absichten und die Mißdeutung seiner Taten geht. Er nahm keinen Anstand, Ranzaus aufrichtige Worte mit Ruhe anzuhören und Offenheit mit Offenheit zu vergelten. Als aber der stolze Gast sich erkühnte, eine Anspielung auf ein zweideutiges Verhältnis des Ministers zur Königin Mathilde zu machen, da hüllt sich der bisher Ruhige und Liebenswürdige in den Mantel seines hohen Amtes und seiner Würde, entzieht, zum erstenmale einen gebieterischen Ton anschlagend, seinem Gegner das Wort und verabschiedet ihn hochmütig und stolz. Man fühlt dabei, daß er dazu nicht nur um den reinen Namen der Königin zu beschützen sich veranlaßt fühlte, sondern auch, daß dies die einzige Wahrheit war, die er nicht ruhig anhören konnte. Hier tritt zum erstenmale der Gefühlsmensch neben dem klugen, freisinnigen, erwägenden Reformator auf — ein Gegensatz, der in der darauffolgenden Szene noch viel schärfer an den Tag gebracht wird.

Es ist die Szene zwischen dem Minister und seinem Vater, dem Pfarrer Struensee, der unerwartet eingetroffen ist und dem zärtlichen Sohne die Nachricht von dem Tode der vielgeliebten Mutter bringt. Die Betrübnis des Grafen ist groß, in wehmütigen, ja sentimentalen Worten gibt er seinen Gefühlen Ausdruck. Derselbe Mann, der vor wenigen Minuten mit Hochmut einem Mächtigen die Tür gewiesen hat, zeigt sich nun in einem anderen Lichte. Mit weichlicher Zärtlichkeit gedenkt er der Mutter, ihrer Güte und Milde. Da heißt es (I, 14, W. S. 330):

„O, wie sie gut war, Vater, denkt ihr's noch?
Wenn ich, ein rascher Knabe, oft zu herrisch
Die kindischen Gespielen meistern wollte,
Und Ihr mit strenger Zücht'gung, unerbittlich
Des Sohnes ungemess'nen Trotz bedroht —
Sie hatte immer ein begüt'gend Wort,
Sie wußte nur zu lieben, zu vergeben."

Bezeichnend ist die Antwort des Pfarrers darauf:

„Gönn' ihr den Schlummer der Vollendung, Sohn!
Und zähl' ihr nicht die Sünden nach."

Hier klingen die Töne der Briefe des Vaters Struensee an seinen Sohn so offenbar nach, daß man es fast außer jeden Zweifel setzen kann, daß Beer sie gekannt oder wenigstens gerüchtweise von ihnen erfahren hat. Diesem Dichter, dessen hochentwickelter Familiensinn schon in seinen ersten Tragödien so auffallend zum Vorschein kam, konnte nichts willkommener sein, als die Aufgabe, einen Vater einzuführen, eine innige, weiche Sohnesliebe zu betonen, einen Einblick in die Innigkeit des Familienlebens zu tun. Die gedruckten Briefe wiesen ihn auf das Wechselverhältnis des unglücklichen Ministers und seiner Eltern hin. Der Vater streng und unerbittlich, die Mutter weich und mild, der Sohn liebend und ergeben. Im wesentlichen hat Beer diese Züge beibehalten. Aber wie anders klingt bei ihm die Strenge des Vaters, wie anders die Ergebenheit des Sohnes, der statt einer reuevollen Selbstanklage eine begeisterte Selbstverteidigung den Vorwürfen des Pfarrers zur Antwort gibt. Die angeführten Worte des

Vaters sind die härtesten und rücksichtslosesten, die er an seinen Sohn richtet. Im übrigen ist er streng, aber von jener Strenge, an der das zärtliche, liebevolle Herz stets zu erkennen ist. Er sucht den Sohn dazu zu bewegen, sein Amt niederzulegen, auf Ehre und Würden zu verzichten und mit ihm zu ziehen: das sei das einzige, was ihn vor einem großen Unglück retten könne. Das Gerücht von der Liebe des Grafen für die holde Königin bringt seinen Vater auf den ängstlichen Gedanken, daß es nicht „die karge Lust der mühevollen Herrschaft“ allein ist, die den Unglückseligen fesselt. Als er die Bestätigung des unheilvollen Gerüchts aus dem Munde des Ministers vernimmt, schreckt er nicht vor dem äußersten zurück: auf den Knien, „wie im Gebet vor Gott“ wiederholt er seine flehentliche Bitte. Aber Struensee gibt nicht nach. Er will an dem Orte bleiben, an dem ihn seine Pflichten, Pläne und Gefühle festhalten. Er will nicht entsagen und kann es auch nicht. Eine innere Stimme spornte ihn zu großen Taten an, ein unüberwindlicher Drang stieß ihn die Stufen der hohen Leiter hinauf, eine Träne in den Augen der jungen Königin legte ihm eine große heiße Liebe ins Herz; keinem dieser Gefühle vermag er zu widerstehen: er ist zu schwach.

Es ist das eine durchaus lyrische Szene. Der Mensch Struensee wird hier dem Minister Struensee, der Held des Liebesdramas dem Helden der historischen Tragödie entgegengestellt. Es ist ein allzu krasser Gegensatz zwischen dem Reformator und Staatsmann, dem kein Kampf zu gewagt ist, kein Hindernis groß genug, ihn zu erschrecken, und dem verliebten Manne, dem Idealisten, der machtlos seinen Gefühlen gegenübersteht und mit ihnen zu kämpfen sich außerstande fühlt. Wohl ist das ein gewollter, ein absichtlich hergestellter Kontrast, wohl auch ein plausibler, dennoch wirkt er hier gezwungen und zerstört den kräftigen Eindruck der vorhergehenden Szene mit Ranzau, die die Aufmerksamkeit auf den von Struensee aufgenommenen Kampf gelenkt hat.

Dieser Schlußauftritt und der lange Monolog Ranzaus vor seinem Eintreten in Struensees Arbeitszimmer sind in

Hinsicht auf die Entwickelung der Handlung die schwächsten oder gar die einzig schwachen Momente des ersten Aufzuges. Keines von ihnen besitzt die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit der anderen Auftritte, in denen die Exposition so gewandt mit der Handlung verknüpft ist. Beide sind aber von Bedeutung für die Charakteristik der Hauptpersonen, und das Gespräch des Ministers mit dem Pfarrer auch noch aus diesem Grunde, daß Struensee darin den Charakter seiner Liebe zur Königin schildert.

Im Anfange des zweiten Aufzuges wird das interne, völlig von der Öffentlichkeit abgeschiedene Hofleben geschildert. Die Königin unterhält sich in ihren Gemächern mit den Hofdamen über Shakespeare, dessen „König Johann“ ihr vorgelesen wird, dann, nach dem Eintreten der Grafen Struensee und Brandt, über den Gesundheitszustand des Königs, über Vergnügungen und Festlichkeiten, denen sie stets mit Freude entgegensieht. Erst durch Struensees Verstimmung, die er zu meistern nicht imstande ist, wird Mathilde auf Fragen gebracht, die die Unterhaltung den Staatsgeschäften zuwenden. Brandt unterrichtet sie über den Schritt „von unerhörter Wichtigkeit“, den Graf Ranzau getan hat und der der Grund von Struensees Verstimmung sei. Durch einen angstvollen Ausruf der Gräfin Uhlfeld, eine der Hofdamen, wird das Gespräch unterbrochen. Sie hat durchs Fenster auf den Schloßhof hinuntergeschaut und erblickt dort einen hastig einreitenden Offizier, dessen Gebahren nichts gutes verkündet. Die Nachricht vom Aufruhr der verabschiedeten Gardisten folgt einer Weile ängstlicher Erwartung. Struensee sieht sich nun, angesichts der großen Gefahr, die alle Gemüter aufs lebhafteste bewegt, in der verhängnisvollen Lage, in der es entweder nachzugeben und seine Ehre aufzuopfern, oder Gewalt mit Gewalt zu erwidern und sein Leben aufs Spiel zu setzen heißt. Sein Entschluß ist schnell gefaßt: die Ehre ist ihm teurer als das Leben. Er erteilt dem Kommandanten den Befehl, die Rebellen, die in der Stadt schon brüderliches Blut vergossen und nun sich dem entlegenen Schlosse nahen, mit Kanonenfeuer zu empfangen,

falls sie es wagten, die Burg des Königs zu betreten. Das soll jedoch das äußerste nur sein: der Minister will vorher noch versuchen, die Aufrührer mit Worten zu besänftigen, ja ihnen sogar sein eigenes Haupt zum Preise ihrer Beruhigung anbieten, wenn sie es forderten. Der englische Gesandte Keith, der inzwischen eingetreten ist, hilft der Königin, den Grafen zum Nachgeben zu bewegen. Er läßt sich aber nicht überreden und anwortet den Meuterern, daß auch ihren Abgeordneten kein Gehör geschenkt werde und den Rebellen die Schloßgeschütze begegnen sollen, falls sie sich nicht mit gebührender Unterwerfung dem königlichen Willen fügen und mit Demut die Waffen strecken. Die Königin gerät dadurch in Verzweiflung, die Angst vor den Folgen dieser Antwort raubt ihr die Herrschaft über sich selbst, sie bricht in lautes Weinen aus und droht umzusinken. An diesem Anblick scheitert Struensees Standhaftigkeit. Die Tränen in den Augen der Königin sind stärker, als er selbst und als alle Zureden und Bitten. Er entfernt sich, um den Meuterern die Gewährung ihrer Forderungen mitzuteilen und um diesen hohen Preis die Ruhe wieder herzustellen. Dieses Nachgeben hält er aber für entehrend für sich und, zurückgekehrt, schließt er sich den Bitten Keiths an, der inzwischen darum bemüht war, die Königin zum Entlassen des Grafen zu bewegen. Mathilde drückt den Wunsch aus, mit dem Minister allein zu bleiben und sucht ihn dann aus rein persönlichen Rücksichten von seinem Entschlusse abzubringen. Sie sagt ihm, er sei der einzige Freund, den sie in ihrer Umgebung habe und überhaupt der einzige Mensch, der ihr den geliebten verstorbenen Bruder ersetzt und dem sie in ihr Herz zu schauen erlaubt habe. Ginge er von ihr, so würde sie ganz einsam unter den vielen Menschen bleiben und hätte niemanden mehr, auf dessen Freundschaft sie rechnen dürfte. Struensee hört zum erstenmal solche Worte aus dem Munde der geliebten Königin. Er läßt sich dadurch soweit von seinem Gefühle hinreißen, daß er ihr eine Antwort gibt, die ihr seine Liebe verrät.

So wird hier das Liebesdrama, das schon bei Struensees

plötzlichem Entschlusse, die Wünsche der Aufrührer zu befriedigen, eingesetzt hat, wieder aufgenommen. Die Spannung wird aber dadurch nicht geschwächt, weil das für die Persönlichkeit Struensees erweckte Interesse in gleichem Maße seiner staatsmännischen Tätigkeit wie seiner Liebe gilt.

Es liegt ein ganz besonderer Reiz in dieser nicht ausgesprochenen, ja nicht bewußten Liebe der Königin für den Minister, der seinerseits stets auf der Hut sein muß, sein Gefühl nicht hervorbrechen zu lassen. Und so spricht sie mit reinem Gewissen die warmen Worte, ohne es zu ahnen, daß sie den, den sie für ihren Freund gehalten, aus der Fassung bringen und ihn veranlassen werden, dem längst unterdrückten Gefühl in heißen Ausdrücken Luft zu machen. Mit Fassung setzen sie sich dann beide darüber hinweg und wenden sich wieder Staatsgeschäften zu.

Struensee entschließt sich zu bleiben und zu handeln und entwirft auch bald darauf den Plan, der zunächst zu befolgen sei. Der Hof müsse sofort in die Stadt ziehen, um nicht den Verdacht zu erwecken, daß man sich nach dem Vorgefallenen verbergen wolle. Ein Maskenball, der auf Friedrichsburg stattfinden sollte, müsse in Kopenhagen die hohen Gäste versammeln, auch müsse Juliane durch ein eigenhändiges Schreiben der Königin dazu eingeladen werden, auf daß die Komödie der Versöhnung vor den Augen des versammelten Adels gespielt werden könne. Mathilde sträubt sich zuerst gegen diesen Plan, gibt aber schließlich den Vorstellungen Struensees gehorchend nach.

So beschäftigen sie sich denn beide mit Angelegenheiten, die mit ihren persönlichen Gefühlen in keinem Zusammenhange stehen, ohne scheinbar an das Vorgefallene zu denken, oder vielmehr mit dem instinktiven Bestreben, den Gedanken daran zu ersticken. Man fühlt aber, daß das nunmehr gemeinsame Geheimnis zwischen ihnen lebt und das bei ihm durch ihre schweigende Verzeihung, bei ihr durch seine Worte erweckte Bewußtsein gegenseitiger Liebe nicht mehr zu ersticken ist.

Beer war sich des poetischen Reizes und der dramatischen Wirksamkeit eines solchen Liebesverhältnisses wohl bewußt und wollte keineswegs dies Moment in seinem Trauerspiel mit grelleren Farben ausstatten. Er billigte die Gründe nicht, die Immermann dazu veranlaßt haben, ihm zu raten, Sruensee in seinem (Immermanns) Sinne handelnder und in der Liebe verbrecherischer auftreten zu lassen: „Hier scheidet sich bei uns", so schrieb er an den Freund, „die Auffassungsweise und muß es nach der Eigenthümlichkeit unserer Naturen". (Briefwechsel, S. 164).

Psychologisch ist der Ausbruch der gegenseitigen Liebe gerade in diesem Augenblick wohl begründet. Die Königin wurde zu ihrer Zärtlichkeit Struensee gegenüber durch die Gefahr getrieben, die noch vor einer Weile seinem Leben gedroht hat, wie auch durch die noch währende Furcht, ihn für immer zu verlieren. Und er mußte seinerseits unter dem Einflusse ihrer warmen Worte die Herrschaft über sich selbst verlieren. Nur unter solchen Umständen war diese Liebe kein Verbrechen.

Durch diese Szene erst ist ein neues Element dem Trauerspiele einverleibt worden, ein Element, das weder die boshaften Andeutungen der Dienerschaft, noch Ranzaus Anspielung, noch Struensees offenes Bekenntnis seinem Vater gegenüber einzuflechten vermochten. Nun sieht man im Struensee neben dem Staatsmann auch noch den Liebenden.

Von diesem Moment an spielt die Liebe eine entscheidende Rolle in seinem Schicksale und ist deshalb in ein unzertrennliches Eins mit alledem verschmolzen, was den kühnen Emporkömmling von seiner Höhe stürzen sollte, was also den Hauptinhalt und das Hauptinteresse der Tragödie ausmacht. Aus diesem Grunde beeinträchtigt es nicht die Spannung, daß die Handlung von dem lyrischen Moment unterbrochen wird, zumal Beer es verstanden hat, geschickt wieder auf die politischen Angelegenheiten zurückzukommen. Auch hält die Szene, während der Struensee abwesend ist, und Keith die Königin bittet, den Minister zu entlassen, die Handlung nicht

auf. In diesem Augenblick sind die Vorstellungen des englischen Gesandten am meisten am Platze. Es wirkt nur befremdend, daß Keith diese Bitten an die sich sonst von Staatsgeschäften fernhaltende Mathilde richtet, wodurch er offenbar seine Überzeugung kund gibt, daß nur sie über den Grafen zu verfügen habe. Wenn es Struensee selber tut, so wirkt das viel natürlicher, zumal er nicht vergißt, hinzuzufügen, daß er seine Entlassung auch vom Könige erflehen wird. Keith sagt es nicht, und Mathilde begreift die Beleidigung, die ihr dadurch zuteil wird. Dieser an sich mangelhafte Auftritt ist jedoch bezeichnend für die Rolle, die der König, den man so ohne weiteres umging, am Hofe spielt.

Die in der ersten Hälfte dieses Aufzuges erweckte Teilnahme an den Hauptpersonen der Tragödie bewirkt eine Spannung, die noch mehr in der zweiten Hälfte gesteigert wird.

Sie spielt in den Gemächern der Königin-Witwe, wo diese den Plan der Verschwörung mit dem Grafen Ranzau, Köller und mit ihrem Schreibmeister Guldberg bespricht. Der Geheime Rath Schack-Rathlow, dem „keine Heldenseele ward“ hat sich unter dem Vorwande zurückgezogen, daß er der Verschwörung wohl mit seinem Verstande, aber nicht mit Tat dienen könne. Guldberg liest den Versammelten einen Entwurf vor, in dem es heißt, der König müsse in einem günstigen Moment mit Güte oder mit Gewalt dazu gebracht werden, die Verhaftsbefehle gegen seine Gemahlin, Struensee, Brandt und einige Personen mehr zu unterschreiben. Die Einladung zum Maskenballe unterbricht die Beratungen und bringt Juliane auf den Gedanken, daß dieser Plan nach Schluß des Festes am besten sich ausführen ließe. Es wird auch im Rate der Verschworenen endgültig beschlossen, diese Gelegenheit auszunützen.

Der Kontrast zwischen den vorhergehenden Auftritten, in denen abwechselnd Gefahr und starkes Gefühl die Menschen zur lebhaften, nervösen Handlung ansporne, und diesen, in welchen in Ruhe der Plan der ruchlosen Verschwörung erwogen wird, versagt nicht seine Wirkung. Der listige An-

schlag, der die Königin und den königlichen Günstling ins Verderben stürzen soll, ist bereits entworfen, die Opfer sind von einem weitausgesponnenen Intriguennetz umwoben, dessen Schnüre immer fester zugezogen werden. In ihrer allernächsten Umgebung hat Mathilde Menschen, die Anhänger der Gegenpartei sind, sie beobachten und belauschen und alles, was mit Absicht falsch gedeutet, zu ihrem Verderben beitragen kann, ihrer größten Feindin mitteilen. Die Gräfin Uhlfeld versäumt es nicht, Juliane mitzuteilen, daß die Königin in Mannestracht mit ihrem Gemahl und den beiden Grafen ausgeritten ist, wobei „der ärztliche Minister" ihr stets am nächsten war; daß der Aufruhr Entsetzen im Schlosse verbreitet habe und daß Mathilde nach der Entfernung Keiths mit Struensee allein geblieben sei.

Auf diese Weise spielen Motive aus den vorhergehenden Szenen in die weiteren hinüber. Mit voller Beherrschung der Bühnenmittel drängt Beer die Handlung zusammen. Die Gefahren häufen sich über den Häuptern der ausersehenen Opfer, die selber ihren Feinden in die Hände arbeiten: Struensee beschließt den Ball zu veranstalten, der den Geschworenen die beste Gelegenheit zur Ausführung ihres Planes liefert; er selbst vertraut seinem Feinde Köller die Wachen für diesen Abend an, er hört auf keine Warnung, er glaubt nicht an die Möglichkeit einer nahen Gefahr und stürzt sich sorgenlos in die Vergnügungen des Abends.

Das ist nämlich der Inhalt der ersten Auftritte des dritten Aufzuges, die in Struensees Wohnung spielen. Der Minister erteilt dem Obristen Köller den Befehl, die Wachen zu verstärken und Patrouillen die Stadt durchstreifen zu lassen, auf daß nichts die Freuden des Balles stören könne. Brandt ist damit nicht zufrieden, daß Köller die Wache an diesem Abend kommandiert. Er hat überhaupt böse Vorahnungen. Struensee lacht ihn jedoch aus und gibt auch seinem treuen Diener Detlev kein Gehör, der einen unglückverheißenden Traum hatte und es wagt, seinen Herrn zu bitten, die Königin Juliane, Köller und Ranzau sofort verhaften zu lassen. Struensee

läßt sich den Traum erzählen, die Erzählung berührt aber nur „mit leisem Schauder“ seine Seele. Frohen Muts begibt er sich nun in die festlich beleuchteten Säle, wo er noch einmal vor der nahen Gefahr, und zwar von einer Maske gewarnt wird. Es ist Graf Ranzau, der den Minister nicht nur warnt, sondern ihm auch den einzigen Weg zur Rettung weist: er rät ihm, auf dem Balle selbst, in Gegenwart aller königlichen Gäste, Christian um Entlassung zu bitten. Aber auch diesmal findet Struensee keine andere Antwort, als ein mißtrauisches Lächeln, und einen hochmütigen Blick, der sowohl der Warnung als dem Warner gilt. Er befindet sich nämlich in einer Verfassung, in der er jeder Gefahr furchtlos begegnen würde: er ist überglücklich und „Muth ist des Glückes schönster Wiederschein“. Er fühlt sich selig, da er kurz zuvor es gewagt hatte, der Königin Mathilde abermals sein Herz zu enthüllen. Erschöpft und müde von dem heuchlerischen Spiel, das sie der Königin Juliane und der ganzen Schar falscher Höflinge gegenüber spielen mußte, wandte sie sich mit offenem Herzen an den einzigen Freund, vor dem allein sie weinen durfte. Struensee vermochte es nicht, seinen Gefühlen noch länger zu befehlen — und da entschlüpfte ihm das erneute Geständnis, das die Königin ihm nicht nur verziehen, sondern auch mit nicht ausgesprochenen Worten erwidert hat. In diesem Augenblick kann daher eine Warnung auf ihn keinen Eindruck machen. Mit stolzem Blick verläßt er die Maske, ohne es zu ahnen, daß sich diese nach dem gescheiterten Versuch unverzüglich den Verschwörern anschließen wird, um bald darauf mit ihnen die letzten bei der Vollführung des geplanten Werkes nötigen Maßregeln zu besprechen. In tiefer Nacht versammeln sie sich alle, Juliane in ihrer Mitte, vor dem Schlosse und warten die Stunde ab, da die Opfer und der König in Schlaf versunken sein werden.

Hier ist der Kontrast zwischen der nichts ahnenden Ruhe des Ministers und dem auf seiner Schwelle lauernden Unglück ganz besonders hervorgehoben: durch das Fenster sieht man,

wie im Zimmer des Grafen, der in Hoffnung auf ein glückliches Morgen einschläft, das Licht erlischt, während die Königin-Witwe mit ihren Anhängern noch einmal alles, was in den nächsten Minuten vollbracht werden soll, bespricht. Eine Kirchenuhr schlägt drei und die Verschwörer begeben sich in des Königs Schlafgemach, um ihn zu überraschen und die ausgefertigten Verhaftsbefehle zur Unterschrift vorzulegen. Die Bühne bleibt leer. Nur singen bestochene Straßenjungen frevlerische Lieder gegen Struensee unter den Fenstern Christians, auf daß er den Eindruck eines Aufruhrs habe und seine Unterschrift nicht verweigere.

Die Spannung wird durch das Leerbleiben der Bühne im wichtigsten Moment nicht nur aufrecht erhalten, sondern noch gesteigert, da der Dichter es verstanden hat, eine Stimmung über den ganzen Auftritt zu verbreiten, die die scheinbar unterbrochene Handlung völlig ersetzt. An den Lichtern, die sich dem Schlafgemache des Königs allmählich nähern, kann man die im Inneren des Schloßes fortgesetzte Handlung verfolgen; und die Art und Weise, wie Köller seinen Offizieren Bescheid gibt, seine ängstliche Aufregung bei dem Gedanken, daß der Plan fehlschlagen könne, die Weigerung der Offiziere, die Königin ohne die ausdrückliche königliche Ordre zu verhaften: alles das steigert die Spannung allmählich bis zu dem darauffolgenden Moment, der den Höhepunkt des Aufzuges ausmacht: Ranzau eilt mit dem verhängnisvollen Papier in der Hand aus dem Schloße und übergibt es Köller. Mit dem königlichen Brief versehen begibt sich dieser mutig, seines Sieges im voraus sicher, zu Struensee. Er findet jedoch den Weg zu ihm nicht frei: Detlev, der sich vom Eindrucke seines Traumes noch immer nicht frei gemacht hat, hat beschlossen, die ganze Nacht zu wachen. Mit bloßem Degen stellt er sich nun dem Obristen entgegen, und will eher fallen, als ihn um diese Stunde zu seinem Herrn lassen. Ohne Zögern ersticht Köller den treuen Diener seines Feindes, vor dem er also nicht nur als treuloser Freund, als pflichtvergessener Genosse und ruchloser Ränkespinner erscheinen

wird. Er hat sich mit unschuldigem Blute befleckt und geht nun, ein Mörder, Dänemarks ersten Minister aus dem Schlafe zu wecken.

Aber mit der Verhaftung Struensees ist für Beer dessen tragisches Schicksal noch nicht erfüllt[1]. Eine ganze Schar von Richtern muß sich versammeln, um das Urteil über ihn zu fällen, und deshalb mühevoll Beweise gegen ihn verschaffen. Die Feinde zittern noch, obwohl der mächtige Gegner in Ketten gefesselt im Kerker sitzt. Das Volk aber, das diesen Mann, der sein Befreier sein wollte, für seinen Feind gehalten, weil es nicht reif genug war, die Wohltat seiner Reformen anzuerkennen, freut sich seines Sturzes.

Die Szene im dörflichen Wirtshaus zum „Dänischen Elefanten", mit der der vierte Aufzug anfängt, legt die Gesinnung der großen Massen an den Tag, die kein Bedürfnis nach Freiheit empfinden und sie vielmehr als Unglück ansehen, die keinen Druck schmerzlich verspüren, da sie daran gewöhnt sind, unterdrückt zu werden. Schon im ersten Aufzuge äußerten die Diener Struensees diese Gesinnung, und nun begegnet man ihr wieder auf dem Lande, meilenweit von Kopenhagen, unter Menschen, die keine Berührung mit dem Hofe haben und somit die Denkungsweise des ganzen Volkes repräsentieren. Auch sie sind nicht mit Struensees Reformen einverstanden, auch sie sind ihm feindselig gesinnt. Eine Zeitungsnachricht von den Ereignissen des 17. Januar unterbricht die Unterhaltung der Leute und versetzt die Gemüter in lebhafte Erregung. Wieder findet sich der Pfarrer Struensee ganz zufällig ein und erfährt das neueste, das ihn ohnmächtig zu Boden sinken läßt.

Diese Szene, die an und für sich als Intermezzo in den Stimmungen der vorhergehenden Aufzüge wohltuend wirkt, ist kunstvoll behandelt. Die Schlichtheit und Komik, mit der sie abgefaßt ist; die Derbheit des versoffenen Schulmeisters,

---

[1]) Laube und Kattentidt lassen in ihren gleichnamigen Tragödien Struensee auf dem Balle fallen.

die Dummklugheit des großprahlerischen Chirurgus und die Blödheit des ungebildeten Bauern: all das übt durch den gewollten krassen Kontrast eine effektvolle Wirkung aus. Heine sagt darüber (S. 231/2): „ . . . jene Volksszene . . . bedingt dermaßen die ganze Katastrophe, daß sie ohne dieselbe nur zur Hälfte motiviert wäre . . . Ihre eigentliche Bedeutung ist demnach tragischer Natur, aus der lachenden Komödienmaske schauen Melpomenes geisterhafte, tiefleidende Augen, und eben durch diese Szene erkennen wir, wie Struensee, der schon allein durch seine majestätsverbrecherische Liebe untergehen konnte, noch obendrein dadurch seinem Untergang entgegeneilte, daß seine neuen Institutionen auch antinational waren, daß das Volk sie haßte; daß das Volk noch nicht reif war für die großen Ideen seines liberalen Herzens.“ Mit diesen Worten ist sowohl die Bedeutung dieser Szene für das Trauerspiel, als auch ihre künstlerische Beschaffenheit zur Genüge gekennzeichnet. Nicht verkennen läßt sich eine seltsame Ähnlichkeit des Beerschen Schulmeisters mit dem aus Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, die aber jedenfalls rein zufällig ist.[1])

Die weiteren Auftritte des Aufzuges führen wieder in das königliche Schloß ein. Juliane hat den Platz ihrer gestürzten Rivalin bei Hofe bereits eingenommen. Sie hält Cour und beglückt die um sie versammelten Höflinge mit ihrer hohen Gnade. Ihr hochmütiger Ton und selbstbewußtes Lächeln sind jedoch nur geheuchelt, denn noch lebt ihr eingekerkerter größter Feind, den das Gericht zum Tode zu verurteilen zögert, da es an Beweisen für seinen Hochverrat fehlt. Diese gilt es nun um jeden Preis zu beschaffen, da die Königin-Witwe nicht eher Ruhe findet, als bis das Todesurteil über Struensee ausgesprochen ist. Auch Englands Drohungen, die Tochter des englischen Königshauses an Dänemark zu rächen, falls sie nicht befreit würde, und der sie

---

[1]) Das 1822 geschriebene Lustspiel Grabbes ist erst 1827, also im Entstehungsjahre des „Struensee“ erschienen.

verfolgende Geist ihres Gatten, Friedrichs V., rauben ihr die Ruhe. Bereitwilligst erteilt sie nun dem Grafen Schack-Rathlow die Vollmacht, die Königin Mathilde im Namen des Gesetzes aufzusuchen und ihr das Geständnis ihres mit Struensee getriebenen Ehebruches zu entlocken. Schack hat sich selber dazu erboten und vollführt es auch mit Aufwendung hinterlistiger Mittel. Er versteht es, der jungen Königin klar zu machen, daß ihr Geständnis der einzige Weg zu Struensees Rettung sei, da er dann, als Mitschuldiger der Königin, die man in Befürchtung englischer Drohungen nicht bestrafen könnte, auch nicht bestraft werden würde. Das leuchtet der Unglücklichen ein und sie erkennt die ihr gestellte Falle erst, nachdem sie das schändliche Geständnis schon mit einem ihrer beiden Namen unterzeichnet hat. Der triumphierende Schack führt die Hand der Ohnmächtigen zur Vollendung der Unterschrift. Der Beweis für Struensees Hochverrat ist somit in den Händen seiner Richter.

Im Anfange des fünften Aufzuges wird die Ungeduld und Spannung, mit der Juliane das Urteil erwartet, geschildert. Als es ihr endlich gebracht wird, beschließt sie es ohne Säumen dem König zur Bestätigung zu unterbreiten. Jedoch will keiner ihrer Anhänger es auf sich nehmen, das Papier dem König vorzulegen. Sie sieht sich genötigt, es selbst zu besorgen.

Heine meint (S. 228), daß das Liebesdrama „dem Dichter so wichtig dünkte, daß er im vierten und fünften Akte fast das erste Hauptthema darüber vergaß“. Das ist nicht der Fall. Das lyrische Liebesmotiv war für Beer mit den zwei Szenen im zweiten und dritten Aufzuge, deren jede mit besonderer Zurückhaltung behandelt ist, abgetan. Was die zwei letzten Akte ausfüllt, ist nichts anderes als die endgültige Anhäufung sämtlicher Motive, die Struensees Sturz verursachten, seinen Tod bewirkten und die Stufen der Leiter werden sollen, die seine Feinde zur ersehnten Höhe führen wird. Daß nun die Liebe des Ministers zur Königin als Hauptmittel verwendet wird, um ihn aus der Welt zu schaffen,

gehört nicht zum Liebesdrama, welches nichts von den verbrecherischen Elementen an sich hatte, die die Ränkespinner ihm anzudichten bemüht waren. Denn nicht wegen seiner Liebe soll Struensee, nicht wegen ihrer Liebe die Königin gestürzt werden: das fühlen sowohl ihre Feinde, denen es nicht wenig Mühe kostet, Beweise gegen die zu Verurteilenden aufzubringen, als auch die von ihrer Schuldlosigkeit überzeugten Opfer selbst. Und gerade das verleiht seine tragische Wirkung dem vierten Aufzuge, der dramatisch aufs engste mit den vorhergehenden verknüpft ist, ja eine logisch begründete Folgerung der ersten drei Aufzüge darbietet. Das Neue an Stimmung und Handlung ist das, daß man hier zum erstenmale Juliane und ihre Partei tatsächlich handeln sieht. Bis dahin hat sie nur geplant und hinter der Bühne gewirkt, jetzt bewegt sie sich schon viel freier, offener und sicherer, und zwar nicht mehr als das Haupt einer Verschwörung, sondern als gebietende Herrscherin. Bis dahin unterbrachen nur Vorsätze und Ahnungen die Handlung, über welcher die gespannte Erwartung der Katastrophe schwebte, jetzt ist die Katastrophe herbeigeführt und die triumphierende Partei setzt ihrem Werke die Krone auf. Nun bleibt für Mathilde und Struensee keine Hoffnung mehr übrig. Er wird in den Tod wie zuvor in das Gefängnis gestürzt: nicht auf geradem Wege, nicht in offenem Kampfe, nicht als Opfer eigener Schuld, sondern lediglich durch hinterlistige, feige und niedere Mittel. Das müssen wohl die Gründe gewesen sein, die Beer zu solcher Gestaltung des Trauerspiels bestimmt haben, und nicht, wie Immermann meint, die böse Scheu vor der Geschichte. Er schrieb an Beer[1]): „Exposition und Katastrophe sind vortrefflich, aber der tragische Knoten selbst ist, wie ich glaube, nicht fest und straff genug zusammengezogen worden. Nur die alte Königin handelt mit ihrem Anhange, Struensee verhält sich zu passiv . . . Wir wollen wenigstens den Sturz des Helden motiviert sehen durch einen Schritt des Helden,

---

[1]) Am 9. April 1829. Briefwechsel S. 79.

der vor unseren Augen stattfindet . . . Mich dünkt, auf dem Balle im dritten Akte mußte es auf der Struensee'schen Seite thätiger hergehen. Ich glaube auch, daß nur die böse Scheu vor der Geschichte Sie gehemmt hat.“ Diese Art Tragik, die eben durch Struensees Passivität, durch seine Schuld- und Ahnungslosigkeit bewirkt wurde, ist tatsächlich der Eigentümlichkeit der Natur Beers entsprungen. Es ist höchst bezeichnend, daß er sie gerade so und nicht anders gefühlt hat und sie auch nicht als Mangel ansehen konnte, trotz seines zu jener Zeit ganz objektiven und unbefangenen Urteils über sein eigenes Werk.

Viel bestechender ist der Vorwurf, daß „durch das Verschwinden des Helden in der Mitte des dritten und dessen Wiedererscheinen erst in der Hälfte des fünften Aufzuges, das Stück gerade dort, wo die Handlung ihren Gipfel erreichen soll, an dramatischem Interesse verliere und daß es überhaupt zur Entfaltung und Beurteilung des Hauptcharakters notwendig sei, den Struensee in einem der entscheidensten Momente, nämlich im Augenblicke seiner ihm unerwarteten Verhaftung, vor das Auge des Zuschauers zu stellen“.[1]) Diesem Vorwurfe zuliebe dichtete Beer eine Variante zum dritten Aufzuge, die theatralisch viel kräftiger wirken mag, als die ursprüngliche Fassung, ihr aber künstlerisch keineswegs überlegen ist. Trotz der offenbaren Bemühung des Dichters, alles zu motivieren und nach Möglichkeit natürlich erscheinen zu lassen, wirkt manches in der Variante gezwungen. Hier erscheint Struensee vor den Verschwörern auf dem Schloßhofe, vom Balle heimkehrend. Detlev hat ihn „bleich und ängstlich“ aufgesucht und nun erzählt er ihm seinen Traum. Struensee beruhigt den treuen Diener und begibt sich in seine Gemächer. Detlev beschließt für ihn zu wachen. Einige Szenen folgen ohne wesentliche Veränderungen der ersten Abfassung gegenüber. Erst nachdem sich die Verschwörer zum König begeben haben, bemerkt Köller den

---

[1]) Michael Beers Werke, S. 509.

Detlev und wagt es, in der Befürchtung, daß der Diener Struensees gelauscht habe und durch vorzeitige Vorkehrung seines Herrn die Verschwörung vereiteln könnte, den Schlüssel zu des Ministers Wohnung von Detlev zu verlangen, ohne noch im Besitze des königlichen Befehls zu sein. Auf Detlevs herausforderde Antwort zieht der Obrist den Degen und tötet ihn. Struensee wird durch den Lärm geweckt und eilt aus seiner Wohnung heraus. Er will seinen Augen nicht trauen, als er in Köller den Mörder Detlevs erkennt. Der Obrist sieht keinen anderen Ausweg, als den Minister unverzüglich im Namen des Königs zu verhaften. Struensee verlangt die Ordre des Königs zu sehen, was sowohl Köller, als seine Offiziere in Bestürzung bringt. Nun wendet sich der Graf mit einer begeisterten Anrede an die Offiziere, in der er sie ermahnt, sich nicht an der frevlerischen Tat des verruchten Verräters zu beteiligen und, der Gunst seines Herrschers sicher, begibt er sich zum Könige, zu dem ihm die Offiziere freien Weg lassen. Doch in diesem Augenblick eilt ihm Ranzau mit dem königlichen Befehl in der Hand entgegen und Struensee ergibt sich ohne Widerstand in sein Schicksal.

Es ist wohl kaum etwas anderes gewesen. als der Wunsch des Dichters, alles nach Möglichkeit natürlich zu schildern, der die ursprüngliche Abfassung des dritten Aufzuges bestimmt hatte. Daß er dazu einen tiefen Grund gehabt haben mußte, zeigt die bezeichnende Tatsache allein, daß Beer, der sich so streng an die „Authentischen Aufklärungen“ anschloß, hier von seiner Quelle abgewichen ist. In der Monographie wird nämlich aufs unglaublichste berichtet, daß Köller, ohne den Befehl des Königs abgewartet zu haben, Struensee verhaftete. Für die Variante scheint Beer wieder die „Authentischen Aufklärungen“ zu Rate gezogen zu haben. Die folgende Stelle daraus (S. 166) beweist es zur Genüge: „Struensee wird durch das lärmende Eintreten des Obristen munter; er erkennt ihn mit Schrecken und Verwunderung und fragt ihn, in wessen Namen er zu einer so außerordentlichen Stunde zu ihm käme?“ Diese Situation ist bei Beer genau wiedergegeben. Wenn

aber der anonyme Verfasser weiter berichtet: „Hätte der Unglückliche nur mehr Muth gehabt, hätte er durch den mindesten Widerstand die Officiere, die den Köller begleitet, in sein Zimmer genöthiget, hätte er von diesem verwegenen Obristen begehrt, daß er ihm in ihrer Gegenwart die Befehle seines Königs vorzeigte“ u. s. w., so weicht der Dichter in begreiflicher Fürsorge um den Heldencharakter seines Struensee hier nicht nur von der Quelle ab, sondern läßt im Gegenteil den Minister alles das tun, was er laut den „Authentischen Aufklärungen“ zu seinem Unglück zu tun nicht mutig genug war. Dergleichen bezeichnende Abweichungen finden sich im Trauerspiele nicht selten vor, was noch auf einer anderen Stelle eingehender besprochen werden soll.

In der Variante folgen die Szenen zu schnell aufeinander. Man gewinnt den Eindruck, daß die Verschwörer unmittelbar nach Schluß des Balles ans Werk gegangen sind, was wider ihre Bestimmung ist. Und wenn auch das Erscheinen Struensees und die daraus erweckte Hoffnung auf Rettung die Spannung in großem Maße steigert, so ist die Tragik des Momentes, da Ranzau den Minister auf dem Wege zum Könige aufhält, dennoch nur theatralisch wirksamer, aber um nichts höher, ja bei weitem nicht so hoch und vornehm, wie die des gleichen Auftritts in ursprünglicher Fassung, die Beer mit Absicht so diskret behandelt hat. Für den Aufbau der Tragödie ist die Variante insofern glücklicher, als darin der dritte Aufzug sofort mit dem Balle beginnt und die Handlung auf diese Weise durch die Auftritte in Struensees Wohnung nicht verschleppt wird und eine größere Gedrängtheit erhält. Im übrigen ist die ursprüngliche Fassung künstlerischer und feiner, und Beer muß sich dessen bewußt gewesen sein, da er sich zur Umarbeitung erst nach einigen Jahren, als das Stück schon mehrmals aufgeführt und gedruckt worden war, entschlossen hat.

Es lag ihm also allem Anschein nach nicht an der künstlichen Steigerung der Spannung, und wohl auch nicht zu diesem Zwecke läßt er Ranzau dem Struensee zur Flucht

aus dem Kerker verhelfen wollen. Dazu haben den Grafen Gewissensbisse bewogen, die ihm keine Ruhe ließen. Struensee nimmt jedoch die hilfreiche Hand des unerwarteten Freundes nicht an. Er hat sich mit Gott und seinem Schicksale versöhnt und sieht mit Fassung dem harten Richterspruche entgegen. Ihn lockt das Leben nicht mehr, es kann ihm keine Freuden bieten, seine Laufbahn ist beendigt. Die Nachricht von Brandts gleichem Schicksale und von dem Verbannungsurteile, das der Königin zuteil wird, befestigt ihn noch darin, Ranzaus Anerbieten abzulehnen. Er verabschiedet ihn als seinen Freund und verzeiht ihm gerne seine leidenschaftliche Feindseligkeit, die ihm zur ruchlosen Tat die Hand bieten ließ. Mit Fassung hört er sodann das Urteil, das ihm von einem gerührten Offizier nur halb vorgelesen wird, und während er sich dann in einen Nebenraum begibt, um einige Briefe an Freunde und Verwandte zu schreiben, führt der nunmehrige General Köller-Banner den Pfarrer Struensee ein, dem eine letzte Unterredung mit seinem Sohne gewährt worden ist. Struensees abgelegtem Glaubensbekenntnisse, seinem Geständnisse, daß er frei von Haß und Rachedurst von der Welt scheide, folgt der Abschied des Sohnes von dem Vater, der den Verurteilten für den letzten Weg segnet und ohnmächtig zu Boden sinkt. Struensee wird abgeführt und nach gewisser Zeit verkündet ein Trommelwirbel aus der Ferne, daß die Hinrichtung vollzogen sei.

Hier spielt jenes religiöse Moment, das den Hauptinhalt der zahlreichen kleinen Schriften von 1772 und des ausführlichen Berichtes des Dr. Münter ausmacht, zum erstenmale ins Trauerspiel hinein. In der Rolle des Seelsorgers aber hat der Pfarrer Struensee wiederum nicht die Züge jenes angeblichen Verfassers der harten Briefe, in denen erst nach schimpflichen Schmähungen ein weicherer Ton angeschlagen wird. Der Pfarrer ist mild und gerührt und findet in seinem Gefühl, trotz seines Schmerzes, die Kraft dazu, dem Sohne Trost einzuflößen. Dieser sieht seinerseits nicht jenem zerknirschten Sünder ähnlich, der mit rücksichtsloser Selbstironie

seine Verbrechen und Laster aufzählte. Er findet im Gegenteil kräftige Worte, um das stolze Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit zum Ausdruck zu bringen:

> „Hier, wo ich wirkte, reift manch' edle Saat!
> So hab' ich nicht umsonst gelebt, so hab' ich
> Mit falschen Lehren nicht das Reich geblendet!"

Dennoch ist er zerknirscht „von bittrer Reue", und es scheint, daß die Zerknirschung stärker in ihm ist, als das Bewußtsein seiner segensreichen Tätigkeit, weil nur sie es ist, die ihm die Kraft dazu verleiht, festen und sicheren Schrittes zum Schaffot zu gehen. Deswegen verhallen die angeführten Worte, ohne rechten Glauben an die Aufrichtigkeit der Empfindung zu erwecken, die sie ausdrücken sollen. Das weichlich wirkende religiöse Moment gesellt sich seinem Stimmungsgehalte nach zu dem sentimental angelegten Gespräch mit Ranzau und zu dem durch und durch sentimentalen Bezeugungen zärtlicher Sohnesliebe; und alles das verleiht der Kerkerszene ein Gepräge von verschwommener Rührseligkeit, die hie und da die Handlung der Tragödie schon unterbrochen hat, hier aber, zum größten Nachteil der Wirkung, vorherrschend wird. Einige kräftiger klingende Worte und Momente vermögen sie nicht zu retten und so klingt die Tragödie in Tönen aus, die ihrem großen Zuschnitte am wenigsten entsprechen.

„Struensee" und „Egmont". Charaktere.

An der auffallenden Ähnlichkeit der Kerkerszene mit den Schlußauftritten des „Egmont" läßt sich die offenbare Anlehnung Beers an diese Tragödie am besten prüfen.

Die Schlußszenen beider Trauerspiele stellen genau dieselbe Situation dar. In beiden wird ein ungerechterweise als Hochverräter angeklagter und verurteilter Held, kurz vor seiner Hinrichtung im Kerker dargestellt, in beiden wird ihm sein Urteil auf der Bühne vorgelesen, in beiden gewinnt er kurz

vor dem Tode einen Freund in der Person eines Mannes, den er für seinen Feind gehalten. Das sind die kongruierenden Hauptmotive. Es fehlt aber auch an gemeinsamen Einzelheiten nicht, wie z. B., daß beide Helden im Anfange der Kerkerszenen schlafen, daß sie beide nach ihren Freunden fragen, daß sie den erschütternden Abschied im Augenblicke des Todes vermeiden, daß sie unter Trommelgewirbel aufs Schaffot geführt werden. Auch sind Anklänge im Text vorhanden, doch lassen sie sich nicht als Entlehnungen bezeichnen, da sie sich meistenteils als naturgemäße Folgen aus der gleichen Situation ergeben.

Es ist nicht wenig bezeichnend für Beer, daß er mit all diesen äußeren Momenten nicht auch die hohe, ernste, tragische Stimmung mit in seinen letzten Akt aus dem Werke Goethes übernommen hat. Die Neigung zu sentimentalen Wirkungen und Effekten, die sich nie bei ihm verleugnet hat, hat ihn auch hier verhindert, den Geist seines großen Vorbildes in sein Werk hinüber zu zaubern. Nicht nur reden im allgemeinen Struensee, Ranzau und der Pfarrer hier eine andere Sprache als Egmont und Ferdinand: Beer wendet überhaupt einzelne kleine Mittel an, die zur Weichlichkeit der Stimmung ihren großen Teil beitragen und somit die offenbare Lust des Dichters an derartigen Wirkungen zum Vorschein bringen. Zu solchen gehört u. a. das, daß der Offizier vor Rührung das Urteil Struensees nicht zu Ende lesen kann. Goethe bediente sich solcher Mittel nicht, um das Schicksal seines Helden tragisch wirken zu lassen. Und er ließ nicht nur keine der auftretenden Personen durch subjektive Gefühlsäußerungen die Wirkung des Momentes fördern, sondern auch Egmont selbst bis zum Schlusse den Herrn der Situation sein. So drängt Egmont Ferdinand zur Tür und sagt ihm offen heraus: „Freund, keinen Abschied“, wogegen Struensee den Zufall: die Ohnmacht des Vaters dazu ausnutzt, ihm den schmerzlichen Abschied zu ersparen. An diesem Unterschiede läßt sich der allgemeine Stimmungs- und Gestaltungsunterschied der Schlußauftritte beider Trauerspiele am schärfsten erkennen.

Auch kann man zwischen den Anfangsszenen beider Tragödien eine Parallele ziehen, wenn sie auch bei weitem nicht die Ähnlichkeit der Schlußszenen besitzen. Die Art der Exposition ist im „Struensee“ dieselbe, wie im „Egmont“: die politische Lage wird hier aus den Unterhaltungen der Diener, wie dort aus den Unterhaltungen der Kleinbürger und Soldaten ersichtlich. Diese kommen auf alle und alles zu sprechen, jedoch in der natürlichsten Weise, und halten sich bei Egmont nicht länger auf, als bei den anderen. Dagegen dreht sich die Unterhaltung der Diener bei Beer hauptsächlich um Struensee, wobei die unverkennbare Absicht des Dichters, seinen Helden von vornherein zu charakterisieren, das Gespräch gezwungen und unnatürlich erscheinen läßt. Für die Charakteristik Egmonts sind dann erst die Worte der Regentin und Machiavells von Bedeutung. Dieser Szene dürften wohl die Auftritte, in denen die Unterhaltung Ranzaus mit Köller enthalten ist, als Pendant hingestellt werden: hier geht das Gespräch in gleich natürlicher Weise von Staatsgeschäften auf die Person des Helden über. Die Anwendung dieses Kunstmittels hat bei Goethe die Wirkung, daß Egmont schon in allen drei Auftritten des ersten Aufzuges die Hauptperson ist und daß er noch vor seinem ersten Erscheinen auf der Bühne als ein Charakter dasteht, der durch seinen Leichtsinn und sein sorgloses heiteres Wesen zugleich groß werden und fallen muß. Daher berührt sein Benehmen den Mitteilungen seines Sekretärs, den Ermahnungen des Grafen Oliva und den Warnungen Oraniens gegenüber als eine selbstverständliche Folge seiner inneren Beschaffenheit. Alles ist dort auf diese feine Charakterisierung zugespitzt. Der Monolog des Sekretärs vor dem Eintreten Egmonts ist in dieser Hinsicht gleich bezeichnend, wie jedes einzelne Wort in dem darauffolgenden Gespräch, wie der Inhalt und die Art und Weise sämtlicher Befehle, die Egmont dem Sekretär erteilte, wie endlich seine Selbstcharakteristik: „Daß ich fröhlich bin, die Sachen leicht nehme, rasch lebe, das ist mein Glück; und ich vertausch' es nicht gegen die Sicherheit eines Todtengewölbes“. Unter solchen Voraussetzungen findet

die Unterhaltung Egmonts mit Oranien statt, und es kann deshalb nur selbstverständlich erscheinen, daß er auf die Warnungen nicht hören will, den kurzen Moment Sorge, „den fremden Tropfen in seinem Blute“, wieder verjagt und somit seine Sorglosigkeit zum Hauptgrunde seines Sturzes macht. Dem gleichen Gebrechen erliegt auch im wesentlichen Struensee.

Die Begebenheiten sind im Trauerspiele so gruppiert, daß Struensee nicht fallen könnte, ohne sorglos gewesen zu sein. Bei seiner unbeschränkten Macht wäre er wohl imstande gewesen, die Anschläge seiner Feinde zu vereiteln und sie selbst zu unterdrücken, wenn er sich nur nicht gegen allen Argwohn und Verdacht verschlossen hätte und in seinem Übermut nicht weiter gegangen wäre, als es ihm sein staatsmännischer Takt gestattete. Denn was er alles im ersten Aufzuge auf die Warnungen Ranzaus und des Pfarrers erwiderte, rührt lediglich von dem kühnen Übermut des selbstbewußten Mannes her, der seiner Kraft im bevorstehenden Kampfe vertraut. Er will nicht nachgeben, verspricht aber zu handeln. Und das muß man auch von einem so groß angelegten Charakter, wie es der Minister bei Beer ist, von einem Manne, der es verstanden hatte, sich vom Stadtarzt zum Mächtigsten eines Königreiches emporzuschwingen, erwarten. In dieser Erwartung wird man aber getäuscht: er handelt nicht, er arbeitet nicht seinem Sturze entgegen, er widerlegt Brandts und Detlevs Warnungen und Vorahnungen mit menschenfreundlichen, schwärmerischen Argumenten eines Träumers, der sein Leben lang auf Rosen gewandelt ist, der nichts als Liebe von den Mitmenschen erfahren hat, der an keine Bosheit glaubt, der keine Feinde hat. Struensee ist aber von Feinden umgeben und weiß es. Deshalb darf er nicht so handeln wie Egmont, der nur einen einzigen Feind besitzt und es nicht weiß. Deswegen wirkt auch bei Struensee das als Nachlässigkeit, was bei Egmont wie die verhängnisvolle Folge seines kindlichen, unverdorbenen, lebensfrohen und durch allgemeine Beliebtheit verwöhnten Gemüts berührt. Der scharfe Gegensatz zwischen den beiden Charakteren tritt

am deutlichsten in den Kerkerszenen zu Tage: Egmont fragt nach nichts und bittet seinen Freund, ihn zu retten, Struensee will zuerst wissen, was ihm „das Dasein wert ist“ und lehnt erst dann die ihm gebotene Hilfe ab. Dieser Zug seines Charakters, dem zuliebe er die Folgen und in erster Linie den Nutzen eines jeden Schrittes im voraus erwägen sollte, macht sich aber in den Momenten der Tragödie, da der Minister noch mächtig genug ist, sein Schicksal zu regieren, zu wenig geltend. Er erwägt eben nichts und läßt sich nur von seinem schwärmerischen Instinkte leiten, trotz des Bewußtseins der ihm drohenden Gefahr, aus dem heraus er sich (I, 11) die Frage stellte, ob er nicht suchen solle, Ranzau zu gewinnen; trotz des Vorsatzes (II, 15), dem Feinde fleißig ins Auge zu schauen, auf daß er ihn nicht „meuchlerisch verderbe“. Diese Sorglosigkeit Struensees übernahm Beer aus der Geschichte, in der sie auch als das verhängnisvollste Kennzeichen seines Charakters geschildert ist, in sein Werk, in dem er aber nicht zugleich auch die anderen Charaktereigenschaften des Helden zu Tage treten läßt, die die eigentliche Quelle dieses Gebrechens bei ihm waren: seine Feigheit und Unentschlossenheit schwierigen Situationen gegenüber einerseits, und seinen übermäßigen Stolz und echt parvenümäßige Verblendung andererseits. Beer gestaltete den Charakter seines Helden ganz unabhängig von der historischen Überlieferung, vermochte es aber weder diese Naturanlage Struensees mit den großen Charakterzügen zu verschmelzen, die ihn im ersten und zweiten Aufzuge auszeichnen, noch die zwei zur Hebung der Tragik des Ministers eingeführten Faktoren: seine Unschuld und seine Liebe für die Königin hervorzuheben, ohne die scharfen Konturlinien der Hauptgestalt zu verwischen. Sein alter Fehler macht sich auch hier fühlbar: er hat dem Struensee zu viel Gefühl geschenkt, er war zu sehr darum bemüht, seine großen Vorzüge so oft als möglich hervorzuheben und sein Bild nicht zu trüben, als daß er ihn auch mit negativen Eigenschaften hätte ausstatten können. Dazu war Beer zu subjektiv und zu parteiisch. Daher erscheinen Struensees

Schattenseiten nur kaum angedeutet. Zu diesen gehört sein hartes Verfahren dem einst geliebten Mädchen gegenüber, seine Angst. mit der er vor dem „Vivat!“ der Soldaten zittert (I, 5) — ein Zug, der in der Aufruhrszene gar nicht zum Vorschein kommt, sein auch nie sich verratendes „zagend Herz“ (I, 7). Somit bleibt die Sorglosigkeit als der einzige negative Zug an ihm haften: und gerade diese hat der Dichter offenbar als einen Vorzug schildern wollen.

Die imposante Größe, mit der Struensee Ranzau gegenüber dastand und ihn verabschiedet hat, übt einen nachhaltigen Eindruck aus. Mit großen Zügen ist die Hauptgestalt während dieser ganzen Szene gezeichnet, deren Schluß Größe und Kraft als die am meisten hervorragenden Eigenschaften von dem Charakter Struensees erscheinen läßt. Folgendermaßen endigt dieser wirkungsvolle Auftritt (I, 12):

Struensee (auffahrend):
„Graf. das ist zu viel; verzieh'n hab' ich die Kühnheit,
Das Ungeziemende ertrag' ich nicht.
Geht, geht, ihr kamt mit bittrem Herzen her,
Ihr wolltet keinen Frieden; tragt den Streit
Mit euch hinweg, wie ihr ihn hergebracht.

Ranzau:
Ja, ew'ger Kampf trennt Willkür und Gesetz;
Ihr wollt das Eine, ich das And're; so
Ist's besser, daß wir scheiden.

Struensee (ihn zurückhaltend):
Eines noch!
Ihr dachtet nicht gering von mir, und kamt,
Dem Mächtigen manch' kühnes Wort zu sagen —
Ihr scheidet ungestraft. da ihr's gethan,
Das, Graf, — das ist die Willkür, die ich übe.“

Im zweiten Aufzuge erscheint Struensee noch in demselben Lichte, als er den Widerstand der Garde biegen oder brechen will, wenn das auch sein Leben kosten sollte. Aber von dem Moment an, da in ihm das Gefühl für die Königin den Ehrgeiz besiegt und die Entschlossenheit ins Schwanken gebracht hat, muß man die frühern Eindrücke zur Hilfe rufen, um über dem kurzsichtigen Schwärmer den über-

zeugungsfesten Mann nicht zu vergessen. Von dem Moment an ist er nur noch der ahnungslose Optimist, der nicht aus stolzem Selbstbewußtsein eigener Kraft und Macht, sondern nur aus seiner idealistischen Veranlagung heraus die Warnungen überhört. Er ist hier nicht mehr der seinem Amte über alles ergebene, stolze Mann, der Ranzau die bedeutungsvollen Worte sagen durfte (I, 12):

„Jst Dänemark krank, so seht ihr, werther Graf.
So ganz unkundig sind wir nicht der Mittel,
Den theuren Freund vom Untergang zu retten."

Sagt er dann doch (III, 3) selber über Brandt:

„Der Arme!
Er trüg's nicht, müßt' er seines Amtes Glanz
Entsagen (die Hand aufs Herz legend)
O, wie anders ist es hier,
Wenn nichts als dies mich fesselte!"

Das sind Worte eines Liebhabers, der keine Interessen mehr empfindet als nur die seiner Liebe.

Der Dichter hat zwar absichtlich diese gutmütige Ahnungslosigkeit seines Helden und dessen Gefühlsfähigkeit betont, ja sie sogar an erster Stelle zu seinem Verderben beitragen lassen, aber er ging darin zu weit. Denn er hat dadurch nicht nur die Gestalt Struensees gänzlich verzeichnet, sondern auch die auf diesem Wege erzielte Tragik geschwächt und durch den V. Aufzug sogar ein nur bedauerndes Mitleid, d. h. das Gefühl, das einem tragischen Helden großen Schlages nie zuteil werden darf, für Struensee erweckt.

In Hinsicht auf Struensees Sorglosigkeit und Passivität ist die Variante des dritten Aufzuges viel glücklicher, als die ursprüngliche Fassung. Hier ist das von großem Vorteil, daß Struensee über den Freuden des Festes es nicht vergißt, auf dem Balle selbst Köller zu befragen, ob er für Ruhe und Sicherheit gesorgt habe, sowie auch, daß er Brandts Warnungen, die hier ausfallen, nicht mit seinen optimistischen, in diesem Momente, nach den Vorfällen des zweiten Aufzuges, so schlecht angebrachten Argumenten widerlegt. Daß er dann auf dem Heimweg, da er noch frisch unter dem Eindrucke der Szene

mit der Königin steht, Detlevs Traum mit Lächeln anhört, wirkt nicht störend, zumal er bald darauf noch einmal Gelegenheit hat, wieder wie ein Held aufzutreten und einen harten Kampf kühn aufzunehmen.

Es ist schon erwähnt worden, daß Beer den Charakter des Titelhelden ganz selbständig gestaltete. Er entnahm den „Authentischen Aufklärungen“ keinen jener nachteiligen Züge, die der anonyme Verfasser, allerdings mit großer Vorsicht, Struensee zuschreibt. So meint dieser, daß der Minister außer einem „ungebändigten Ehrgeitz“ auch „beständig eine zu große Neigung zum Vergnügen, eine zu freie Denkungsart im Betracht der Moralität und zu wenig Achtung gegen die Religion“ verraten habe und daß alle diese Fehler in „der Trunkenheit des Glücks einen übermäßigen Schwung zu nehmen“ pflegten (S. 31/2). Bei Gelegenheit der Beschreibung des Besuchs Ranzaus beim Minister werden diesem in der Monographie (S. 149) Kurzsichtigkeit und „Träume des Stolzes und der Eigenliebe“ zur Last gelegt, und auch der überaus wichtige Umstand, daß Struensee tatsächlich ein für die Königin beleidigendes Geständnis abgelegt hat, wird nicht verschwiegen. Allerdings wird das mit der offenbaren Bemühung berichtet, die Schuld des Ministers zu mildern. Es heißt dort (S. 201/2): „Dieser unglückliche Mann, unter den Schmerzen gebeugt, durch die Drohungen der grausamsten Peinigung erschreckt, durch die Bedenklichkeit der Fragen, die man an ihn that, verwirrt, vielleicht auch durch die Hoffnung verführt, daß das einzigste Rettungsmittel für ihn wäre, die Königin Mathilde in seine Angelegenheit zu verwickeln, legte . . . . mit aller Verwirrung eines beängstigten Gemüths ein Geständnis ab, wodurch er Ihre Majestät äußerst beleidigte und ein trauriges Licht über einen Zeitpunkt ihres Lebens verbreitete.“

Beer scheint es eingesehen zu haben, daß nichts kräftig genug sei, dieße große Schuld zu rechtfertigen und daß Struensee ein Schwächling sein mußte, wenn er die Wahrheit gestanden und ein verruchter Bösewicht, wenn er gelogen hat. Aus

diesen Gründen gesellte er das Geständnis zu den zahlreichen Verleumdungen, die zum Verderben des Grafen von seinen Feinden ersonnen wurden.

Bei der Beschreibung des Aufruhrs der Gardisten heißt es in den „Authentischen Aufklärungen“ (S. 132), daß Struensee unmittelbar nach Empfang der Nachricht in aller Eile ein Dekret aufsetzte, „wodurch der König den Mißvergnügten alles, was sie begehren, verspricht“. Die Wünsche der Meuterer werden aber nicht genannt; es wird nur aufgezählt, was ihnen von Struensee gewährt wurde, und zwar aus diesem Grunde, daß der Minister in seiner feigen Angst den Rebellen weit mehr entgegenkam, als sie es verlangten.

Beer verstand es, die Umstände des Aufruhrs und Struensees Stellung zu den Meuterern so umzugestalten, daß sein Held gerade in dieser Szene am herrlichsten und am imposantesten erscheint, ja eigentlich hier das einzigemal im Trauerspiel als wirklicher Held dasteht.

Die zweckmäßige und gewandte Umgestaltung dieser drei Hauptmomente der geschichtlichen Überlieferung gegenüber: des Gesprächs mit Ranzau, des Geständnisses wider die Königin und des Aufruhrs, zeugt, wie auch die glückliche Vermeidung der Schilderung des mutlosen Benehmens Struensees während seiner Verhaftung, von einer sicheren Beherrschung technischer Mittel bei dem Dichter und von seinem unverkennbaren Gefühl für Fülle und Vollkommenheit der Charaktere. Und wenn es ihm auch nicht gelungen ist, Größe mit Weichheit und Kraft mit idealer Gesinnung einwandfrei in der Gestalt seines Helden zu vereinen — eines hat er doch erreicht: Struensee frei von jeder Schuld zu schildern. Schuldlos ist er — schuldlos dem Staate, der Königin und seinem Gewissen gegenüber. Das zu erreichen war Beer offenbar sehr bemüht; und es ist nicht wenig bezeichnend für seine dichterische Veranlagung, daß er gerade auf der Schuldlosigkeit Struensees die Haupttragik seines Schicksals aufbaute. Dazu trieb ihn dieselbe Neigung, die ihn auf den Pariastoff verwiesen hat, und dasselbe Gefühl, das die Ge-

staltung der einaktigen Tragödie bestimmt hat. Jedoch ist die Bemühung des Dichters, die Schuldlosigkeit Struensees so oft und deutlich als möglich zu betonen, verhängnisvoll für die Wirkung der Tragödie geworden, da sich Struensees Größe und Kraft durch seine Passivität im dritten Aufzuge und durch seine Zerknirschung im fünften gänzlich in weichlichen Stimmungen auflösen.

Nicht minder unabhängig von der historischen Schilderung ist Ranzau gezeichnet. In den „Authentischen Aufklärungen" wird er als ein ausgesprochener Feind Struensees dargestellt, der seinen Sturz nicht weniger eifrig anstrebte, als die anderen Mitglieder der Verschwörung; der in seinem Gespräch mit dem Minister nicht die aufrichtige Absicht gehabt hat, ihn zu rühren; der sich der Partei Julianens nur deshalb anschloß, weil er wenig Hoffnung haben durfte, eine eigene gründen zu können. Er wird geschildert, als ein Mann mit unruhigem Geiste „und stoltzendem Tone", den ein großer Hang zu Abenteuern, ein „verächtliches Gemüth, eine natürliche Unbescheidenheit und eine wundersame Mischung von entgegen streitenden Gesinnungen" besonders kennzeichneten (S. 120/1). Sein erbarmungsloses, brutales Benehmen bei der Verhaftung der Königin wird mit ausgesucht kräftigen Worten gebrandmarkt (S. 171).

Keinen von allen diesen Zügen besitzt Ranzau in Beers Trauerspiele. Dieser ewig schwankende, edle aber schwache Mann, der sich der Verschwörung anschließt, ohne seiner edlen Veranlagung Abbruch zu tun, ist ein kunstvoll gezeichneter Charakter. Heine meint (S. 235), daß er vor lauter Sentimentalität „dem Erbgebrechen Beer'scher Helden" auseinanderfließt. Das ist nicht der Fall. Ohne diese Sentimentalität, die ja eben den ununterbrochenen Wechsel von Tat und Reue, von Aufbrausen und Erschlaffen bei ihm verursacht, wäre Ranzau überhaupt kein Charakter. Und es ist nicht nötig, wie Heine es will, dem Grafen tief ins Herz zu leuchten, um zu erkennen, „daß er dennoch ein Charakter ist, wenn auch schwach gezeichnet, doch immer ein Charakter".

Seine Eigenschaften sind so konsequent durchgeführt, daß sie von selbst zum Vorschein kommen, so oft und gewandt betont, daß sie eine Zeichnung abgeben, an der nichts auszusetzen ist, eine bei weitem die des Struensee überbietende, obwohl ihr der Dichter nicht mit gleicher Sorgfalt oblag. Es ist höchst bezeichnend für Beer, daß er den Ranzau nicht einen unerbittlichen Feind des Ministers sein ließ und ihn nicht aus persönlichem Haß, sondern aus Sorge für das öffentliche Wohl der Verschwörung beitreten ließ. Denn nicht nur der Gestalt Ranzaus kam das zugute, sondern auch — und zwar an erster Stelle — der Gestalt Struensees. Dadurch hat Beer nämlich bewiesen, daß auch die Besten im Lande, die den Staatsgeschäften ihre persönlichen zu opfern verstanden, Struensees Gegner waren, da seine Neuerungen die seit jeher geltenden Prinzipien umstießen, denen die Mächtigsten stets huldigten. Das hebt die Kühnheit der Reformen und den persönlichen Mut des stolzen Emporkömmlings, der es gewagt hatte und immer noch wagt, einen so ungleichen Kampf aufzunehmen, und zeichnet ihn somit zum Helden. Dadurch aber, daß Ranzau es nicht vermochte, Struensee auf geradem Wege, auf dem der Gerechtigkeit, zu besiegen, bewies Beer andererseits, daß das Recht lediglich auf der Seite des Ministers war und daß keine andere Macht der seinigen nahe kommen konnte, als nur die der List und des Verrats. Als weicher, gefühlvoller Charakter gehört Ranzau in eine Reihe mit Elektra, Octavio und Benascar. Aber was bei den zwei ersteren noch ausdruckslos war, was sich bei dem letzteren erst vervollkommnete, das erhielt in Ranzau feste, klare Linien und die Gestaltlichkeit und Lebendigkeit eines wahren, echt menschlichen Charakters, dessen Zeichnung sämtliche Vorzüge besitzt, die Heine nur der Zeichnung der Gestalt Julianens zuschreibt.

Davon sagt er (S. 237): „Diese ist eine Gestalt, diese ist ein Charakter, hier ist nichts auszusetzen an Zeichnung und Farbe, hier ist etwas Neues, etwas ganz Eigentümliches, und hier bekundet der Dichter seine höchste, göttlichste Vollmacht, seine Vollmacht, Menschen zu schaffen. Hier scheint uns Herr Beer

ein Können zu offenbaren, das mehr ist, als was wir gewöhnlich Talent nennen, und das wir fast Genie nennen möchten, wenn wir mit diesem allzu kostbaren Worte minder geizig wären.“ Es ist das kein übertriebenes Lob. Die Zeichnung der Königin-Witwe hat nichts mehr von der ermüdend einseitigen Lasterhaftigkeit des Aegisth, des Alvaro oder der Hippolita. Wohl ist sie eine Verbrecherin, aber so groß in ihrem Verbrechen, wie Gadhi groß in seiner Tugend ist. Gewissensbisse haben zu ihr keinen Zutritt. Auch da nicht, als sie vom Schatten ihres Gemahls, wie von einem ewigen Vorwurf verfolgt wird. Auch da noch geht sie nicht davon ab, das zu vollbringen, was sie beschlossen hat. Sie will, daß der Feind falle, er muß fallen, so schuldlos er auch sein mag. Hat er nichts verbrochen, so — sie sagt es offen heraus — muß ihm ein Verbrechen erfunden werden, man muß selbst seine Blicke zum Verbrechen machen, falls es nicht gelänge, ihm seine sträfliche Liebe zu beweisen. Sie weiß, wer sie ist, und bemüht sich auch keineswegs, sich selbst oder andere darüber zu täuschen. Heuchelt sie, so tut sie es mit vollem Bewußtsein und nur da, wo sie es muß, weil es der Anstand erfordert. Sie muß der Verschwörung das Mäntelchen einer redlichen, das Wohl des Staates bezweckenden Handlung umhängen, obwohl sie es gut weiß, daß niemand daran glauben wird.

Aber wo es nicht nötig ist, im Kreise ihrer Anhänger, da legt Juliane die Maske ab. Wo sie es will, da überhört sie absichtlich eine Frage, deren Beantwortung sie in Verlegenheit bringen müßte. All diese Eigenschaften treten sofort im zweiten Aufzuge, in dem sie das erstemal auftritt, zum Vorschein. Offen bekennt sie Schack (S. 381), daß sie sich der Gefahr und des zweifelhaften Ausganges ihres Vorhabens wohl bewußt ist, offen betont sie (S. 382), daß ihr der kürzere Weg, der durch Gewalt und List zum raschen Siege führt, lieber ist, als der weit längere, der durch Anstiftung eines allgemeinen Aufstandes, ihr zur Erlangung der Macht verhelfen würde. Gewalt hat sie selber ins Programm gesetzt, Gewalt zuerst über den König, dann über die Opfer. Und

als Ranzau das Lesen Guldbergs bei diesem Punkte mit der Frage: „Gewalt, wo steht das?“ unterbricht, da sagt sie einfach mit ungetrübter Ruhe: „Lest weiter, Guldberg“ (S. 383). Mit derselben Ruhe sagt sie später, nachdem die Namen der zu Verhaftenden gelesen wurden, als ob ihr die Idee erst jetzt eingefallen wäre: „Zur Vorsicht fügt doch hinzu, die Königin Mathilde“ (S. 384). Und als sie schließlich, während sie Köller seine Rolle für den nächsten Abend diktiert: „Noch eh' der Ball zu Ende ist, — um Eins —“ darüber in Gedanken versinkt, sich selbst das Weitere ausmalt: „Und wenn der Ball zu Ende ist, dann — dann —“, um sich an dem bevorstehenden Herrlichen ergötzen zu können — da beweist sie es am deutlichsten, daß das Verbrechen für sie Lebenselement und Genuß ist, daß sie darin kein Maß kennt und daß ihre Seele für Liebe und Erbarmen verschlossen ist.

Die Gestalt der Königin Caroline Mathilde gehört auch noch in die Reihe der gut gezeichneten, aber dicht an der Grenze sentimentaler Verschwommenheit stehenden Charaktere. Sie ist die holde, schöne, edelgesinnte, reich von der Natur ausgestattete junge Frau, deren Widerwille gegen alle Lüge und deren freiedle Ansichten sie besonders vorteilhaft kennzeichnen. Trotz ihrer zärtlichen und weiblich weichen Gefühle ist sie kräftig genug, der Versuchung zu widerstehen und in ihrer Pflichttreue standhaft auszuharren. Mild im Umgang mit ihren Freunden, versteht sie es dennoch, mit hochgehobenem Kopfe ihren Feinden zu begegnen, und in jenem Augenblick, da sie ins Elend gestürzt, von ihrem Untertan zum Ablegen des schändlichen Zeugnisses aufgefordert wird, ihre königliche Würde stolz zu betonen. Bei der Zeichnung dieses Charakters hat sich Beer feiner Mittel bedient. Er hat die Königin nie, wie den Struensee, direkt über sich selbst sprechen lassen. Nur bei Gelegenheit des „König Johann“ und im Gespräch mit dem russischen Fürsten legt sie Ansichten an den Tag, die ihren Charakter vorteilhaft auszeichnen und spricht über das Schicksal anderer Könige in einer Weise, die ihren eigenen seelischen Zustand nur erraten lassen.

Der letzte, der als Charakter im Trauerspiele dasteht, ist Köller. Es ist das aber keine einwandfreie Zeichnung. Die Leidenschaft, mit der er seine Rolle in der blutigen Tat spielt, läßt sich schwer aus seinem inneren Wesen ableiten. Sein Haß gegen Struensee, dem er in kräftigen, oftmals schwülstigen Worten Ausdruck gibt, läßt sich nicht mit dem starken und selbstlosen Gefühle, das er als seines Hasses Quelle darstellt, in Einklang bringen. Sein Rachedurst wäre begreiflicher und begründeter, wenn er lediglich seiner Eifersucht um das geliebte Mädchen entsprungen wäre. Aber ein Mann, der Rache geschworen, nicht, als Struensee das Herz der Geliebten von ihm abwendete, sondern erst, als er sie treulos verließ und die Betrogene dadurch ins Grab stürzte; der Mann, der mit Ruhe das Glück seiner Geliebten mit einem andern, aber nicht das ihr von diesem zugefügte bittere Unrecht hat mit ansehen können: So ein Mann kann sich wohl kaum aus einem Freunde in den ärgsten Feind verwandeln, der mit Köllers Leidenschaft nach Rache dürstet, zu ihrer Vollbringung Helfer wirbt, und am Ende über die Leiche eines Unschuldigen hinweg seinen blutigen Weg ruhig weiter wandelt. Diese Inkonsequenz ist der Hauptfehler in der Zeichnung der Gestalt Köllers, denn seine Leidenschaft, seine Eitelkeit und Rohheit, all' das sind mit starken Zügen kräftig hervorgehobene Eigenschaften.

Die Ableitung des Hasses Köllers gegen Struensee von kleinlichen persönlichen Gründen ist nicht Beers Erfindung. Er hat das den „Authentischen Aufklärungen“ entnommen, wo berichtet wird (S. 170), daß der Obrist dem Minister unversönlichen Haß geschworen, da dieser seinem einzigen Freunde „vor einiger Zeit eine Beleidigung zugefügt“ habe.[1]) Durch die Umgestaltung dieser Angabe bewies Beer noch einmal seine Neigung zu sentimentalen Schilderungen, die für die Zeichnung der Gestalt Mathildens verhängnisvoll werden konnte und es für den Charakter Struensees in der Tat geworden ist.

---

[1]) Höst behauptet, hierüber nichts ermitteln gekonnt zu haben. (Bd. II, S. 182, Anm. 2).

Die anderen Personen des Trauerspiels sind keine Charaktere: Der Pfarrer, Schack, die Gräfin Uhlfeld sind zu einseitig, Detlev, Guldberg, Brandt, Keith zu matt, zu blaß gezeichnet.

Dagegen sind mit wenigen, aber großen Strichen die einzelnen Gestalten unter der Dienerschaft und unter den Bauern klar umrissen. In der ersten Szene des ersten Aufzuges wirkt nur eine Stelle befremdend, und zwar die, wo sich ein Diener folgendermaßen über Struensee äußert; „Ja, es ist ein Mann wie wenige. Es war ihm immer recht, wenn ihm das Glück begegnete. Er war nicht blind wie viele in der Welt, und suchte es immer, wo es zu finden war, und wenn er's fassen konnte, so hielt er's fest, daß es ihm nicht mehr entwischte. So hab' ich ihn immer gesehen, seit ihn Graf Ranzau zuerst zum Könige brachte." Im Munde eines Dieners klingt so eine Charakterisierung seines Herrn wohl etwas unnatürlich. Daß sie dann in manchen Zügen von Struensees Handlung nicht bestätigt wird, berechtigt nicht zur Annahme, daß der Dichter den Diener mit Absicht den Charakter des Ministers verkennen ließ. Es ist vielmehr anzunehmen, daß Beer seinen Helden gerne dieser Zeichnung ähnlich gemacht hätte, wenn er es vermocht hätte. Sonst verstand es der Dichter, sowohl den Dienern, als auch den Bauern Worte in den Mund zu legen, die die Stellung der niederen Volksschichten trefflich charakterisieren und dabei jeder der einzelnen Gestalten ein persönliches Gepräge verleihen.

Mit gleicher Kunst ist noch eine Gestalt skizziert; die des im Trauerspiele nicht auftretenden Königs. Der Umstand, daß er hie und da „der Schatten eines kranken Königs", dessen „müdes Haupt sich schon längst der Last der Krone entwöhnt hat" oder „ein schwankes Rohr" genannt wird, sowie auch die Schilderung Julianens, wie er „zitternd" und „schaudernd", nach kurzem, krampfhaftem Widerstand willenlos die Verhaftsbefehle unterschrieben hat, das wären nur verschwimmende Konturlinien dieser Gestalt, wenn sie nicht durch einige Szenen des zweiten Aufzuges deutliche, feste Formen erhalten hätten. Es sind die Aufruhrszenen, während

der Struensee selbst über alles im Namen des Königs verfügt. Auf der Bühne faßt er den Entschluß, den Forderungen der Meuterer nachzugeben, und nachher vernimmt man von der Gräfin Uhlfeld, daß der Minister zuerst zu den Versammelten im Namen Christians gesprochen habe und sich dann zum Vermittler bei dem Monarchen erboten, der später die Wünsche der Rebellen bewilligte. Deutlich sieht man dieser Szene die Komödie an. Man fühlt, daß Struensee weder des Königs Rat, noch seine Bewilligung geholt hat, daß er alles selber beschlossen und ausgeführt; und das gibt eine geradezu plastisch wirkende Zeichnung des willenlosen, geisteskranken Königs ab. Die Szene mit Keith, sowie auch die, in der Struensee nach Beschwichtigung des Aufruhrs seinen unverzüglich auszuführenden Plan entwirft, tragen noch dazu bei, daß man es nicht einen Augenblick erwartet, daß das Gelingen der Verschwörung an dem Widerstande Christians scheitern könnte.[1])

Beers historische Hauptquelle. Technischer Aufbau des „Struensee“.

Um die Berechtigung zur mehrmals betonten Behauptung, daß die „Authentischen Aufklärungen“ Michael Beers Hauptquelle gewesen seien, zu beweisen, gilt es die Momente des Trauerspiels anzuführen, die der Dichter keiner anderen Schrift entnommen haben kann.

In erster Linie ist hier die Schilderung des Verhörs der Königin zu nennen. Die Beschreibung des ungenannten Verfassers (S. 225/27) ist in der Tragödie so genau, bis in die geringste Einzelheit, wiedergegeben, daß es außer jedem Zweifel steht, daß Beer dazu den knappen Bericht Falckenskiolds

[1]) Im Litterarischen Beiblatte des Morgenblattes, 1830, Nr. 75, S. 298, wird die kunstvolle Zeichnung des nichtauftretenden Königs verkannt und es sogar als Mangel hervorgehoben, daß so eine Hauptfigur gar nicht auftritt, was nur im Lustspiel kein Fehler sei.

(S. 88/9) nicht verwerten konnte. Von Höst wird das Verfahren bei dem Verhöre Mathildens (II, S. 16), wie auch die Begründung von Köllers Haß gegen Struensee (II, S. 182, Anm. 1) in Zweifel gesetzt. Daß Beer trotzdem beides in sein Trauerspiel aufgenommen hat, ist noch kein Beweis dafür, daß ihm das Werk Hösts unbekannt gewesen ist, da ihm beide Momente zu sehr dramatisch wirksam dünken mochten, als daß er sie hätte aufgeben wollen. Unwiderlegbar wird dies aber dadurch bewiesen, daß er auch die für das Stück unbedeutenden Einzelheiten, die vom dänischen Geschichtsschreiber in der Vorrede zum II. Bandes seines Werkes als Fehler der anonymen Monographie bezeichnet sind, nicht berücksichtigt hat: so läßt er Ranzau aus dem Grunde Struensees Feind sein, daß er ihn durch die Auflösung des Staatsrats um sein ganzes Ansehen gebracht habe (Werke, S. 295; Höst, II, S. 14); so läßt er Guldberg einen Schreiber sein, der den Plan der Verschwörung schriftlich aufsetzt (Höst, II, S. 15/16), so behält er sogar den Druck- oder Schreibfehler des Schloßnamens Friedrichsburg statt Friedrichsberg bei (Höst, II, S. 16). Diese Beobachtungen berechtigen wohl dazu, das Werk Hösts völlig aus der Betrachtung auszuschließen.

Nicht minder genau als die Verhörsszene hat Beer auch den Verlauf und die begleitenden Umstände des Besuches Ranzaus bei Struensee, bis auf die Gesinnung des ersteren, wiedergegeben („Aufklärungen", S. 148/9). Falckenskiold begnügt sich mit einer kurzen Erwähnung dessen, ohne sich in Details einzulassen (S. 40). Desgleichen konnte Beer nur aus den „Authentischen Aufklärungen" erfahren: daß der Plan Struensees, nach Kopenhagen überzusiedeln, der Königin sehr mißfallen habe (S. 137); daß die Ratschläge Keiths durch ihre Gesinnung vereitelt wurden (S. 137); daß der König Verdacht gehabt habe, daß ihn seine Stiefmutter aus der Welt schaffen wollte (S. 12 und 257/8): daß Ranzau auf dem Balle vermißt wurde und Köller ihm habe sagen lassen, er werde ihn von Kürassieren abholen lassen, falls er sich selber

nicht einfinden sollte (S. 270); daß die Verschwörer den König mit der Nachricht vom allgemeinen Aufruhr erschreckten, um ihn umso sicherer zur Unterschreibung der Haftbefehle zu nötigen (S. 164/5); daß die Richter wegen Mangel an Beweisen Struensee nicht zum Tode verurteilen konnten (S. 179 und 221); daß Englands Drohungen keinen besonderen Eindruck auf den dänischen Hof gemacht haben (S. 195), daß der Jubel des Volkes nach der Palastrevolution matt gewesen sei (S. 176 und 183; Werke, S. 450/1). Nicht minder beweiskräftig ist der gleiche Wortlaut des Todesurteils (S. 280/1) bis auf eine Abweichung („Henkershand" statt „Scharfrichter") und solche geringfügige Übereinstimmungen, wie die, daß die Verschwörer um 3 Uhr ans Werk gingen (S. 159), (bei Falckenskiold um 4), oder daß der König in einem mit sechs Pferden (bei Falckenskiold mit acht) bespannten Wagen eine Rundfahrt durch die Stadt unternommen habe.

Die Vergleichung des Trauerspiels mit der historischen Quelle führt zu neuen Aufschlüssen über Beers Verfahren bei der dramatischen Gestaltung des Stoffes, über seine Absichten und seine Gabe, historische Begebenheiten seinen künstlerischen und poetischen Zwecken anzupassen.

Daß Beer für den Anfang des Trauerspiels ein Moment gewählt hat, welches auch in der Geschichte als das verhängnisvollste für Struensee bezeichnet ist, wurde schon gesagt. Auf keine andere Weise hätte er den Minister auf dem Gipfel seiner Macht, zugleich aber durch seine eigene Handlung seinen Feinden den letzten und wichtigsten Vorschub leistend, schildern können. Um nun diesen so glücklich erwählten Ausgangspunkt aufs engste mit dem weiteren Verlauf der Begebenheiten bis zur Katastrophe zu verbinden, bedient sich der Dichter einer unbedeutenden Zeitverschiebung: er läßt die Verabschiedung der Garde statt am 24. Dezember 1771 am 15. Januar 1772 stattfinden. An diesem Tage läßt er auch die beiden ersten Akte spielen, und zwar so, daß man sich zwischen dem ersten und zweiten eine Pause von wenigen Stunden, zwischen den beiden Teilen des letzteren

einen Zeitraum von mehreren denken muß. Trotz dieser Anhäufung von Handlung in dem knappen Zeitabschnitte berührt das rasche Aufeinanderfolgen der Begebenheiten keineswegs störend: sie sind planvoll gruppiert; das gegenseitige Zeitverhältnis ist sorgfältig beobachtet. Der dritte Aufzug spielt, wie in der Geschichte, am Abend und während der Nacht des 16. Januar.[1]) Dieses Zusammendrängen der Begebenheiten der ersten drei Aufzüge ist aus diesem Grunde von Bedeutung, weil der jähe Sturz Struensees von der höchsten Macht ins tiefste Elend gerade dadurch wirkungsvoll vergegenwärtigt wird. Der vierte Aufzug spielt einige Tage nach dem dritten, was daraus zu ersehen ist, daß die Bauern erst hier die Nachricht von den Hofereignissen erfahren, und daß Juliane von den Freudebezeugungen der Provinzen spricht. Zwischen diesem Aufzuge und dem letzten liegen einige Monate, was Struensees Erwähnung seiner monatelangen Einkerkerung zu entnehmen ist. Dies ist ein höchst auffallendes Mißverhältnis. Wenn nämlich die gerichtliche Verhandlung schon wenige Tage nach der Revolution so weit vorgerückt war, daß die Richter nur eines handgreiflichen Beweises bedurften, um das Todesurteil Struensees auszusprechen, so ist es unerklärlich, warum sie dies erst einige Monate darauf tun. Inhaltlich hängt der fünfte Aufzug gerade so fest mit dem vierten zusammen, wie die drei ersten untereinander: im vierten ist von der Verlegenheit der Richter die Rede, und das Geständnis wird der Königin abgelockt; im letzten wird das auf Grund dieses Geständnisses gefällte Urteil dem Verhafteten vorgelesen und ausgeführt. Deswegen wirkt auch der fünfte Aufzug so, als ob er zeitlich unmittelbar auf den vorhergehenden folgte, und Struensees Worte berühren überraschend. Durch die innerliche Zusammen-

[1]) Die genaue Bestimmung der Stunde wirkt aber in diesem Aufzuge einmal höchst unnatürlich. Es ist während der Nachtszene am Schloßhofe. Köller fragt einen der Offiziere, wie spät es sei, worauf dessen Antwort lautet: „Eben schlug's auf der Kirch' am Holm halb drei.“ Wenige Augenblicke darauf heißt es: „(eine Kirchenuhr schlägt drei).“

gehörigkeit aber bilden die zwei letzten Akte einen zweiten Teil der Tragödie, gewissermaßen einen Epilog zum größeren ersten Teil, der in den drei ersten enthalten ist. Dies beeinträchtigt aber keineswegs die einheitliche Wirkung der Handlung.

Eines besonders hält die zwei Teile fest zusammen: die Person Struensees. Auch im vierten Aufzuge, wo er gar nicht auftritt, dreht sich alles lediglich um Struensee. Dazu trägt die Unterhaltung der Bauern, die Beängstigung Julianens wegen der Zögerung der Richter und vor allem das Verhör der Königin Mathilde bei. Hier greift wieder die Liebe des Ministers entscheidend in sein Schicksal ein. Das ist die Hauptbrücke, die von dem ersten Teile der Tragödie zum zweiten führt. Schon einmal ist Struensee dieses große Gefühl verhängnisvoll geworden; als er, dem Zureden der Königin gehorchend, seine Absicht vom Hofe zu scheiden, aufgegeben hat. Das stürzte ihn in den Kerker. Jetzt wird diese Liebe ein Werkzeug in den Händen der Feinde, das ihnen den Weg zur Macht öffnen und Struensee aufs Schaffot führen soll.

Es ist eine Erfindung Beers, daß Schack zur Königin gesandt wurde, um Beweise wider den Minister zu verschaffen. Auf diese Weise wurde die Verhörsszene aufs engste mit der ganzen Handlung verbunden und die Liebe Struensees trug in erster Linie zu seinem Verderben bei, was für die Tragik seines Helden von großer Bedeutung wurde. Und gerade diese so stark als möglich zu betonen, war Beer offenbar sehr bemüht. Lediglich zu diesem Zwecke bediente er sich im ganzen Trauerspiele Ranzaus, der durch seine unparteiische Stellung dem Minister gegenüber im ersten Teile der Tragödie und durch seine rücksichtslose Offenherzigkeit und seine Gewissensbisse im zweiten, die Verschwörung zum ruchlosen Verbrechen, Struensee zum schuldlosen Opfer stempelt. Das macht die Gestaltung des Charakters Ranzaus zur wichtigsten und glücklichsten Erfindung Beers. Für den Aufbau des Stückes ist sie insofern von Bedeutung, als sie dem Dichter dazu verholfen hat, neben Struensee noch eine Persönlichkeit einheitlich durch

das ganze Trauerspiel zu führen und die unstete Gesinnung des Grafen zu schildern, deren Entwicklung unzertrennlich mit dem Schicksal des Helden zusammenhängt. Das Schwanken Ranzaus, sein ununterbrochener innerer Kampf mit sich selbst ist neben dem Schicksal Struensees ein zweiter interessanter Vorwurf der Tragödie und umso spannender, als er sich erst ganz am Ende löst. Ohne diesen Charakter hätte wohl das Trauerspiel, das mit dem Anfang des Endes, wie „Wallenstein" und „Maria Stuart", beginnt und bis zur Katastrophe nur die kurze Dauer zweier Tage umfaßt, nicht so spannend gestaltelt werden können. Ranzau ist es, der gleich im ersten Aufzuge das Motiv eines Kampfes auf Leben und Tod in die Handlung hineinbringt, er ist es auch, der durch seinen Versuch, Struensee zu überreden, die erste Spannung verursacht, er ist es, der den wichtigsten Teil der Exposition, der in seiner Unterhaltung mit Köster enthalten ist, natürlich erscheinen läßt, er ist es endlich, der allein es wagen darf, offen Struensees Elend zu bemitleiden und als das tragischste Moment seines Schicksals das zu bezeichnen (IV, 2),

„daß er einst mächtig war
In diesem Reiche, und der Thor gewesen,
Uns nicht zu opfern, wie wir ihn geopfert."

Nichts könnte wohl kräftiger die Tragik der Situation wirken lassen, nichts offenbarer Struensees Tod zum Triumph machen. Darauf beruht die Bedeutung und Wichtigkeit der Rolle, die Ranzau in der Tragödie zuteil wurde, und es ist als ein beredtes Zeugnis für das Können des Dichters anzusehen, daß er, den Hauptzweck seines Trauerspiel verfolgend, einen an sich so interessanten Charakter zu schaffen vermochte, der nicht in einem Augenblick wie ein deus ex machina wirkt.

Die Gestaltung der Charaktere ist das einzige Gebiet, auf dem Beer sich gänzlich frei der Geschichte gegenüber fühlte und sich von ihr nicht beeinflussen ließ. Seine Unabhängigkeit von der Historie in dieser Hinsicht hat er nicht nur bei den Charakteren Struensees und Ranzaus behauptet: auch bei

den übrigen Charakteren, die genau laut den Angaben der „Authentischen Aufklärungen“ gestaltet sind, behauptete er sie insofern, als er zum Zwecke der Zeichnung einzelne Momente und ganze Szenen der Handlung einverleibt hat, die seiner Phantasie entsprungen sind. Die Gewissensqualen Julianens, die Unterhaltungen über Shakespeare und über den preußischen Hof, die Stellung Schacks zu den Verschwörern, das Gespräch Ranzaus mit Köller im Anfange des zweiten Teiles des IV. Aufzuges, die Beratung der Verschwörer, alles das gehört hierher. Es sind das sämtlich frei erfundene Episoden, sie sind aber meistens so der Stimmung und dem Charakter der historisch festgestellten Tatsachen angepaßt, daß man fühlt, sie hätten sich in der Tat so ereignet haben können. Gleich gewandt sind auch die Liebesszenen behandelt, für die der Dichter keinen Anhaltspunkt in der Geschichte gefunden haben konnte, und die Wirtshausszene, für die die „Authentischen Aufklärungen“ auch nicht im entferntesten ein Vorbild lieferten. Wie Beer durch die innere Beschaffenheit aller dieser Szenen seinen Sinn für Situation und Stimmung bewiesen hat, so legte er anderseits durch ihre äußerliche Gestaltung sein spezifisch dramatisches Talent an den Tag, das er auch durch die Gruppierung der Begebenheiten in den beiden ersten Aufzügen und durch geringfügige Erfindungen und Entstellungen geschichtlicher Ereignisse bewiesen hatte. Zu solchen gehören: die Weigerung der Offiziere, die Königin ohne den königlichen Befehl zu verhaften; die Zurückhaltung der Höflinge gegenüber dem Auftrage Julianens, das Urteil dem Könige zur Unterschrift zu überbringen; die Einführung Schacks schon im II. Aufzuge, wodurch er dann im IV. nicht als unbekannte Persönlichkeit auftritt; die Gestaltung der Verhörsszene in Form eines Zwiegesprächs ohne das Beisein anderer Mitglieder der Verhörskommission. Alle diese Momente steigern einerseits die Spannung, erfüllen aber andererseits auch höhere Zwecke, indem sie entweder zur Charakterisierung der Personen oder zur Wiedergabe der Stimmung, oder endlich zur rein dramatischen Wirkung der einzelnen Szenen ihren großen Teil beitragen.

Aus diesem Grunde verdienen sie auch nicht den harten Tadel Heines, der sich darüber folgendermaßen äußert (S. 231): „Wir wollen dieses nicht lobend gesagt haben . . . . . daß der Dichter durch Mittel, die vielleicht eben eines Dichters nicht ganz würdig waren, das große Publikum zu gewinnen wußte. Wir deuten hier auf das theatralische Reizmittel einer aufs höchste gespannten Erwartung.“ Dieser Tadel dürfte wohl im ersten Teile der Tragödie nur für die ersten Auftritte des dritten Aufzuges, die in Struensees Wohnung spielen insofern geltend gemacht werden, als sie die einzigen sind, die die Handlung unterbrechen. Diese Szenen, die ja auch für die Charakterzeichnung Struensees so verhängnisvoll wurden, sind aber keineswegs ein Reizmittel zu nennen, da sie vielmehr als eine Verzögerung des gleichmäßigen Tempos von nachteiliger Wirkung sind. Detlevs Traum übt an dieser Stelle nicht die vom Dichter gewollte Wirkung aus, ja er wirkt sogar trotz der Schönheit seiner poetischen Abfassung störend, da man ihm die offenbare Absicht des Dichters, dadurch die Spannung zu steigern, ansieht. Sonst ist aber keine auffallende Bemühung des Dichters, die Erwartung durch Verzögerungen zu reizen, nachzuweisen, da doch die an und für sich die Handlung unterbrechende Unterhaltung Mathildens mit dem russischen Fürsten auf dem Balle wohl als Füllwerk, keineswegs als so ein beabsichtigter Verzug bezeichnet werden kann. Und daß im großen und ganzen die Hauptmomente nicht Schlag auf Schlag aufeinander folgen, sondern mit der gemessenen, aber nervösen Ruhe, mit der so ein gewagtes Unternehmen einzig zu vollbringen ist, kann wohl nur zum Lobe des Dichters hervorgehoben werden.

Als Effekte sind in erster Linie die Aktschlüsse zu nennen. Der erste endigt mit dem Ausrufe Struensees: „Zum Könige!“ Das ruft er aber in Gegenwart seiner Diener aus. Bevor diese hineingerufen wurden, hieß es nämlich: „Zu ihr!“, d. h. zur Königin. Diese Lüge ist bezeichnend für die Tragik der Gefühle des Helden und für seine schwierige Lage, die ihn zum Lügen nötigt. Der zweite Aktschluß ist der

schönste und auch der stimmungsvollste. Eine besonders schaurige Stimmung liegt nämlich in dieser Ruhe, mit der Juliane dem Köller seine Rolle diktiert und er ihre Worte während des Niederschreibens wiederholt. Nach den schon einmal angeführten Worten der Königin-Witwe: „dann — dann —“ fällt der Vorhang. Der dritte Aufzug endigt mit der wirkungsvollen Verhaftungsszene und der Ermordung Detlevs, der vierte mit dem freudigen, bedeutungsvollen Ausruf Schacks: „Nun haben wir Beweise!“, der fünfte endlich mit dem hinter der Bühne ertönenden Trommelwirbel, der den Moment der vollzogenen Hinrichtung kundgibt. Besonders müssen hier die drei ersten hervorgehoben werden, da sie frei erfundene Situationen schildern. Die Erfindung Beers im Schlusse des vierten Aufzuges beschränkt sich nur darauf, daß er den „begierigen Blick“ Schacks aus den „Authentischen Aufklärungen“ in allerdings sehr bezeichnende Worte übersetzt hat. Der letzte Aktschluß ist der einzige, der lediglich auf theatralische Wirkung berechnet ist. Dieser von Beer so beliebte Effekt der Wirkung von außen, der schon in den drei ersten Tragödien häufige Anwendung fand, ist im „Struensee“ außer dem Schlusse noch zehnmal angewendet,[1]) davon fünfmal allein in der ersten Hälfte des zweiten Aufzuges. Das kann wohl kaum ein feines Mittel genannt werden. Um gerecht zu sein, muß man jedoch zugeben, daß es im allgemeinen trotz seiner häufigen Anwendung nicht mißbraucht ist. So wirkt dieser Effekt im vierten Aufzuge beidemal gut, desgleichen das letzte Mal im zweiten Aufzuge; in der Ballszene wirkt er nur natürlich, und in der Verhaftungsszene trägt er erheblich zur Hebung der Stimmung bei.

Zu den feinsten Effekten des Trauerspiels gehören die Mittel, durch welche der Dichter in den Schlußauftritten des dritten Aufzuges den Zuschauer in die Geschehnisse im Inneren des Schlosses einweiht. Außerdem muß hier noch

---

[1]) Und zwar: I, 1, S. 291 und 297; II, 6, S. 355; II, 9, S. 358; II, 11, S. 363; II, 12, S. 367; II, 13, S. 368; III, 5, S. 402; III, 12, S. 426; III, 13, S. 431.

die Wirtshausszene genannt werden. Dieser in jeder Hinsicht von der Gesamtstimmung abstechende Auftritt wirkt wie ein scheinbar nicht zu der stilvollen Umgebung passendes Motiv eines Bildes, dem man erst nach tieferer Untersuchung seine begründete, enge Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen zuerkennt.

Wie zielbewußt und konsequent, mit welchem Sinn für Situation und Stimmung Beer gearbeitet hat, beweisen kleine, scheinbar unbedeutende, im Grunde aber höchst charakteristische, zwischen den Zeilen der Geschichte herauszulesende Beobachtungen, die er in seinem Werke mit großem Geschick zu verwerten wußte. Zu den bei der Untersuchung der Charaktere Struensees, Julianens und des Königs schon angeführten Stellen, die auch zuweilen als Beweis dafür dienen können, lassen sich noch andere Beispiele hinzufügen. So sagt (I, 1) ein Diener: „.... Es ist aber auch für einen edelgeborenen Herrn recht empfindlich, so mit aller Welt zusammen gewürfelt zu werden, und unser Herr Graf hätte doch bedenken sollen, wie einem Junker das Herz im alten Blute schlägt. Es kann's keiner wissen, dem's nicht selbst in den Adern fließt, wie einem zu Mute ist, der sein altes, ehrenwertes Privilegium recht festzuhalten glaubt, und dem's nun der Erste, Beste vor der Nase wegschnappt." Dies ist doch eigentlich der Extrakt des Inhalts der Wirtshausszene. — Das Verhalten des russischen Fürsten, der auf dem Balle der Königin Caroline Mathilde die ausgesuchtesten Schmeicheleien sagt, und nach ihrem Sturze in gleicher Weise sich der Königin Juliane gegenüber benimmt, ist ein bezeichnendes Merkmal des höfischen Lebens. Schade nur, daß dies dann betont wird, und noch dazu von Köller, von dem man so eine Bemerkung am wenigsten erwarten konnte.

Von solcher inneren Beschaffenheit und äußeren Konstruktion sind die Erfindungen Beers, die sich teils aus der Haupterfindung: dem Charakter Struensees, als naturgemäße Folgen, teils aus dem Gefühl des Dichters für dramatische Wirkung, teils aus seinem Bestreben, das Tragische zu ver-

vollkommnen und zu betonen ergeben haben. An dem tatsächlichen Verlaufe der Begebenheiten in Kopenhagen hat er aber nichts wesentliches verändert, auch da nicht, wo ihm dies manche Schwierigkeit aus dem Wege hätte räumen können. Und das ist es wohl, was ihm den Vorwurf der knechtischen Furcht vor der Historie eingetragen haben wird. Was er an Ereignissen von sich hinzugefügt hat, beschränkt sich auf die zwei ganz selbständig gestalteten Liebesszenen und auf die Einführung des Pfarrers Struensee.

Daß die Behandlung der Liebesszenen sich unmittelbar aus den dichterischen Absichten Beers ergeben hat, daß die Liebe unzertrennlich mit den Hauptmotiven der Tragödie verknüpft ist, dürfte zur Genüge aus der bisherigen Untersuchung zum Vorschein kommen.

Die beiden Szenen aber, in denen der Pfarrer Struensee auftritt, die nur in lockerem Zusammenhange mit der Handlung stehen und von keinem ausschlaggebenden Einflusse auf den Verlauf der Begebenheiten im Trauerspiele sind, scheinen nicht dem dichterischen, sondern nur dem rein persönlichen, menschlichen Bedürfnisse Beers entsprungen zu sein. Deswegen berechtigen sie zu Hypothesen, die auf ihn als Menschen und auf seine persönlichen Neigungen zurückführen.

Es ist schon erwähnt worden, daß Beer dem Pfarrer nicht die Züge verliehen hat, die ihn in den kleinen Schriften von 1772 kennzeichnen. Er ist in der Tragödie weder der scheinheilige Frömmler, noch der rücksichtslose Vater, noch der donnernde Richter. Auch fehlt dem Minister im Trauerspiele jene berüchtigte Gottlosigkeit, die seinem geistlichen Vater den Anlaß zu den vermeintlichen Briefen an seinen Sohn gab. Struensees Stellung zur Religion ist nur im letzten Aufzuge zum Ausdruck gebracht: er stirbt, mit der Welt und den Feinden versöhnt und mit der unerschütterlichen Zuversicht auf Gott. Das wirkt aber hier so, als ob er nie anders gesinnt gewesen wäre, als ob seine Ehrfurcht vor Gott und seine milde Nächstenliebe nicht, wie in der Geschichte, die Frucht eines mühsamen Bekehrungswerks, sondern die natür-

lichste Regung seines nie dem Zweifel anheimgefallenen Gemüts wäre, was als neuer Beleg für Beers Bemühung, den Charakter des Helden als einen nach Möglichkeit vorwurfsfreien zu gestalten, von Bedeutung ist. Da nun aber der Minister so gezeichnet ist, daß er keiner Bekehrung bedurfte, um in Demut vor Gott zu sterben, so ist auch die Rolle des Pfarrers von keinem Belang im Trauerspiele. In den Schriften von 1772 ist seine Stellung zum Sohne insofern von großem Interesse gewesen, als der Briefwechsel seine Gottlosigkeit, also einen der wichtigsten Anklagepunkte gegen Struensee, ja den, der in erster Linie das Volk gegen ihn aufbrachte, berührte. Im Trauerspiele greift die Gottlosigkeit nicht in das Schicksal Struensees ein, und es gelang dem Dichter auch nicht, sie durch ein anderes Motiv zu ersetzen, das das Erscheinen des Pfarrers und seine Rolle gleich unzertrennlich mit dem Schicksale des Ministers hätte verflechten können. Aus diesem Grunde muß die Einführung des Pfarrers im ersten Aufzuge als ungeschicktes Mittel angesehen werden, wodurch die Liebe des Ministers zum Ausdruck gebracht werden konnte, und außerdem noch sowohl hier, wie auch im fünften Akte als Beweis für eine unüberwindliche Neigung des Dichters zu weichlichen, sentimentalen Stimmungen eines zärtlichen Familiengefühls.

Struensees Sohnesliebe wird zur Vervollkommnung seiner Charakterzeichnung mit unverkennbarer Freude des Dichters an dieser Schilderung betont. Hierzu bediente sich Beer einer Erfindung, die zu den bezeichnendsten im Trauerspiele gehört: die Nachricht von dem Tode der Mutter.[1]) Der Minister geht aber hier jählings von der kräftigen, wirkungsvollen Stimmung des Gesprächs mit Ranzau in eine weichliche über, die zum Kolorit der ganzen Tragödie ebensowenig paßt, wie die auf Rührung zugespitzten Auftritte im Kerker.

Nur ein Motiv, das für den Minister Struensee bezeich-

---

[1]) Dieses Motiv spielt auch in Laubes Stück hinein. Die Quelle, aus dem dies etwa geschöpft worden wäre, habe ich nicht ermitteln können. Es dünkt mich am wahrscheinlichsten, daß es Beers Erfindung ist.

nend ist, spielt aus seiner Kindheit in das Trauerspiel hinüber: sein allzu „herrisches“ Benehmen mit den Gespielen. Diese Eigenschaft deutete wohl in gleichem Maße auf seine staatsmännische Laufbahn hin, wie die Soldatenspiele des jungen Bonaparte den zukünftigen Welteroberer in ihm verrieten. Sonst liefert der Auftritt zwischen Vater und Sohn im ersten Aufzuge keine Aufschlüsse von Belang über Struensees Jugend. Die Rolle des Pfarrers wächst somit nicht über das Episodenhafte hinaus. Man vergißt ihn über den zwei folgenden Aufzügen — und sein zweites Auftreten (im Wirtshaus) ist dramatisch gleich ungeschickt, wie das erste. Daß aber der Dichter der Gestalt des Pfarrers größere Bedeutung zudachte und das Verhältnis des Ministers zu seinem Vater, sein rein menschliches credo besonders betont haben wollte, ist daraus ersichtlich, daß er Struensee im Augenblicke des Todes noch einmal dem Pfarrer gegenüberstellt und hier wiederum die Gefühle des gestürzten Staatsmannes von den intimsten Empfindungen des Menschen übertönt sein läßt. Schon herrscht in der Szene mit Ranzau im Kerker, dessen Auftreten wohl begründet ist und mit der Handlung des Trauerspiels aufs engste zusammenhängt, eine sentimentale, ganz von der der vorhergehenden Aufzüge abstechende Stimmung. Sie wird auch nicht durch das einzige kräftiger wirkende Moment, da Struensee das Urteil aus der Hand des gerührten Offiziers nimmt und es mit Ruhe zu Ende liest, gerettet, da er bald darauf in wiederum weichlichen Worten sein Mitleid mit dem betrogenen König ausdrückt und mit dem Offizier spricht. Nicht minder sentimental wirkt der gewollte Kontrast zwischen Köllers brutalem und dem milden enthusiastischem Ton des Offiziers, während Struensee im Nebenzimmer Briefe schreibt. Allen diesen auf Rührung berechneten Momenten folgt dann der satanische Blick Köllers, den Struensee mit einem würdevollen erwidert, und das Erscheinen des Pfarrers, der schon auf der Bühne ist, als der zum Tode Verurteilte in Wehklagen darüber ausbricht, daß kein „Freundesauge in Thränen des süßen Mitleids“ ihm entgegenglänzt und keine

liebe Stimme tröstend an sein Herz schlägt. Mit folgenden Worten endigt er seinen wehleidigen Erguß:

„... O hätt' ich nur
Den theuern Vater noch einmal geseh'n!
Daß ich von seinen Lippen nur ein Wort
Des Segens noch gehört, — den einz'gen Laut:
Leb' wohl, mein Sohn!"

Diese Worte machen somit auch das dritte Erscheinen des Pfarrers auf der Bühne zu einem unnatürlich wirkenden Zufall. Zugleich aber kennzeichnen sie den Seelenzustand Struensees, dessen Sohnesliebe nun endgültig alle anderen Gefühle in ihm erstickt hat. Erst dadurch wird die Bedeutung ersichtlich, die sie für diesen Dichter gehabt haben muß, der keine höheren Gefühle anerkannt zu haben scheint, da er doch auch für seine Dankbezeugung Goethe gegenüber nichts kräftigeres und überzeugenderes finden zu können glaubte, als die Versicherung, daß er sein „väterliches" Handeln mit „kindlicher" Innigkeit entgelte.

Der fünfte Aufzug muß auch für Meyerbeer ausschlaggebend gewesen sein, der, höchstwahrscheinlich erst nach dem Tode Michaels,[1]) die Musik zum „Struensee" komponiert hat. Da der Komponist sich bei der Gestaltung seines Werkes auch nach den ihm persönlich von seinem Bruder gegebenen Hinweisen gerichtet haben mag, so ist die Musik gewissermaßen als Kommentar der Tragödie anzusehen. Und gerade in bezug auf die Rolle und Bedeutung des Pfarrers ist die Untersuchung des musikalischen Werkes aufschlußreich.

---

[1]) Aus dem in der Notenausgabe abgedruckten Text ersieht man, daß die Musik zu der Tragödie mit dem umgedichteten dritten Aufzug komponiert worden ist, und die Variante hat Beer erst kurz vor seinem Tode gedichtet (vergl. Werke, S. 509). Mit der Musik Meyerbeers ist das Trauerspiel zum erstenmal 1846 in Berlin aufgeführt worden, was desgleichen zur Annahme berechtigt, daß die Komposition erst nach dem Tode des Dichters geschaffen wurde. (Vgl. Hugo Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1900, S. 732.)

Meyerbeers „Struensee".

Mit einem Andantino religioso, das das erste Auftreten des Pfarrers mit breiten Harfenakkorden begleitet, beginnt die Ouverture, deren großer erster Teil mit diesem Motiv ausgefüllt ist. Von einem leidenschaftlichen Allegro appassionato, das in das zarte Liebesmotiv (dolce e cantabile) übergeht, unterbrochen, wird es noch einmal aufgefangen und wiederholt. Es klingt dann aber nicht wieder aus, sondern tönt fortdauernd weiter, mit den bewegtesten Motiven verflochten, sei es als gewaltiges fortissimo oder als echoartiges piano, bis es endlich, zuerst von breiten Passagen begleitet, dann in ein gewaltiges, volles, etwa kriegerisches Zeitmaß übertragen, wieder vorherrschend wird. Auf diese Weise ist dieses Motiv vorwiegend in der Ouverture, die die Vorgänge und Stimmungen des Trauerspiels von vornherein zusammenfassend somit auf das religiöse Moment als auf das bedeutendste der Tragödie hindeutet. Denn als ein religiöses Motiv ist es offenbar gemeint. Darauf weist nicht nur die Bezeichnung „religioso" hin, sondern auch die Anwendung des gleichen Andante im Trauerspiele selbst. Es macht den Hauptinhalt des Vorspiels zum fünften Aufzuge aus und tönt dann während desselben noch zweimal wieder: bei den Worten Ranzaus:

„Er schläft, — kann schlafen, — seine Ketten drücken
Ihm nicht die Seele, — seine Träume zeigen
Ihm sein vergang'nes Glück" . . . .

und nach dem „Amen" des Pfarrers, der seinen Sohn gesegnet. Die Zugrundelegung dieses Motivs den angeführten Worten Ranzaus legt eine eigenartige Auffassung des Komponisten an den Tag. Dadurch wird nämlich angedeutet, daß es die Versöhnung mit Gott und die Zuversicht auf ihn sind, die dem Struensee den ruhigen Schlaf gewähren, und daß die Träume an das „vergangene Glück" etwa in die Tage der Kindheit zurückgreifen. Ohne die musikalische Erläuterung dagegen wirkt der ruhige Schlaf nur wie ein neuer Beweis

für die Schuldlosigkeit des Gestürzten, und unter dem „vergangenen Glück“ muß wohl nur die jüngste Vergangenheit voll Macht und Glanz verstanden werden.

Da die Anwendung dieses Motivs im ersten Aufzuge lediglich durch das Erscheinen des Pfarrers, sonst aber weder durch eine Situation, noch durch eine religiöse Regung des Helden begründet ist, so muß es gleichzeitig auch als musikalischer Ausdruck von Struensees Sohnesliebe und etwa Jugenderinnerungen angesehen werden. Als solcher paßt es nicht minder gut in den fünften Aufzug, in dem der Tod Struensees nicht wie der gewaltsam bewirkte Untergang eines mächtigen Staatsmannes und großen Neuerers, sondern wie das Verscheiden eines liebevollen Sohnes und sentimentalen Durchschnittsmenschen wirkt. Überhaupt tragen die Melodramen des fünften Aufzuges in großem Maße zur um so weichlicheren Wirkung der Auftritte bei. Das lastende, düstere Verschwörungs- und das zarte Liebesmotiv spielen nur einmal (vor dem Eintreten Ranzaus) aus den vorhergehenden Akten hinüber. Die übrigen Musiksätze weisen keinerlei Verbindung mit den Hauptmomenten der Handlung auf und sind somit als neue Motive auch der im Trauerspiele neuen Stimmung angepaßt. Es sind dies: ein Trauermarsch, der nach dem Eintritt der Wache einsetzt, ein Rezitativ, während dessen der Pfarrer seinen Segen spricht und, nach Struensees Abgang, ein „Schluß“, der mit den Trauermarschklängen beginnt und in abwechselnd starken und leisen, von Trommelwirbel begleiteten Akkorden austönt.

Sonst sind Melodramen nur noch im ersten und zweiten Aufzuge in den Dialog eingefügt.

Im ersten setzt das Liebesmotiv in dem Moment ein, da Struensee nach Ranzaus Abgange darüber in Gedanken verfällt, daß er durch sein heftiges Auftreten dem Feinde gegenüber seine heimliche Liebe verraten habe. Die zarten Töne heben die Stimmung und entsprechen nicht nur der Situation, sondern bilden auch gewissermaßen ein Vorspiel zu den kommenden Geständnissen Struensees. Mit dem Andante

religioso schließt das Melodram ab. Im zweiten Akt wird der Abgang der Garde vom Schloßhofe mit einer nur effektvollen Fanfare begleitet und nach Struensees Rückkehr auf die Bühne ein Marsch und ein Chor hinter der Bühne angestimmt, der allmählich verhallend, schließlich gänzlich verstummt, wonach das Orchester die Marschtöne auffängt und sie im leisesten pianissimo morendo ausklingen läßt. Die Unterhaltung Struensees mit Mathilde wird aber durch das musikalische Intermezzo nicht aufgehalten: das Gespräch spinnt sich an und entwickelt sich über den diskreten Klängen der Musik und des Gesangs. Und es muß von effektvoller Wirkung sein, als Struensee nach den Worten: „Hört ihr den Jubelmarsch?“ in Gedanken versinkt und nach einer Pause sagt: „Mit diesen Klängen geleiten sie des Feindes Ruhm zu Grabe.“ Von hier ab wird das Gespräch ohne Pausen weitergeführt, allerdings mit einigen Abkürzungen dem ursprünglichen Text gegenüber. Die Musik schließt ab, als Struensee seine Bitte um Abschied ausgesprochen hat.

Alle übrigen Musiknummern sind nur als Vor- oder Nachspiele zu einzelnen Akten oder ihren Teilen abgefaßt. Dabei sind sie so gruppiert, daß sie den ersten Aufzug mit dem zweiten, dessen beide Teile miteinander und den dritten mit dem vierten verbinden. Die Verbindung der zwei letzteren Aufzüge miteinander hat wohl angesichts des Zeitabschnittes, der zwischen ihnen liegt, keine Berechtigung. Aus diesem Grunde wirkt auch das Vorspiel, das mit stürmischen Tönen anfängt, die etwa den Sturz des Ministers illustrieren sollen, und plötzlich abbrechend in ein Allegretto villoreccio übergeht, nicht wie ein einheitliches Ganzes. Es macht vielmehr den Eindruck eines Stückes, zwischen dessen zwei einzelnen Teilen eine innere Verbindung gänzlich fehlt.

Von bester Wirkung und auch größter Feinheit unter allen Musikstücken ist der Anfang des Vorspiels zum zweiten Aufzuge und die musikalische Einlage zwischen den beiden Teilen desselben. Das erstere setzt unmittelbar nach dem Ausrufe Struensees: „Zum Könige!“ ein, und zwar mit dem

Liebesmotiv, das hier allerdings nicht als ein zartes Allegro molto moderato, sondern als ein weit kräftigeres und bewegteres Allegro moderato abgefaßt ist. Hier sind die leidenschaftlich gewordenen Töne tief durch den inneren Kampf Struensees und durch seine notgedrungene Lüge begründet. Sie klingen allerdings nur ganz kurz: von einem rhythmischen Trommelwirbel und Paukenschlag abgelöst, gehen sie in eine wehmütige Melodie über, die dann wieder in das melodielose Geräusch ausklingt, und ein Chor stimmt dann hinter dem Vorhange dasselbe Lied an, das während der Handlung später gesungen wird. Was dieser Gesang hier zu bedeuten hat — ist schwer zu sagen. Wohl kann er kaum auf eine Handlung hinter der Bühne hindeuten, da die Nachricht vom Aufruhr erst in der vierten Szene des zweiten Aufzuges ins Schloß gelangt und die rebellischen Kompanien erst in der neunten in den Schloßhof eindringen wollen. Ebensowenig kann die Musik auf den Zug der Meuterer von der Stadt nach Friedrichsberg hindeuten, da es doch nicht anzunehmen ist, daß ein aufrührerisches Regiment, das soeben Blut vergossen hat, mit einem Triumphgesange zum Könige zöge, von dem es sein Recht erzwingen will. Aus diesem Grunde ist ein Zusammenhang zwischen diesem Abschlusse des Vorspiels und dem ruhigen, friedlichen Anfang des Aufzugs schwer herzustellen und die Musik hier auch nicht als zweckmäßige Einführung anzusehen.

Das Nachspiel nach dem ersten Teile des II. Aufzuges, das zugleich das Vorspiel zum zweiten ausmacht, ist wohl als das wirkungs- und stimmungsvollste und in jedem Sinne schönste Stück zu bezeichnen. Nachdem Mathilde, unter dem frischen Eindrucke des unerwarteten Geständnisses Struensees in Nachdenken versunken die Worte: „Weh', welch ein Abgrund!“ ausgesprochen hat, lassen sich zum erstenmale die düsteren, unheilverkündenden Klänge hören, die trefflich die ängstliche Stimmung beleuchtend zugleich meisterhaft in die der darauffolgenden Auftritte hinüberleiten. Hier bringt die Musik kunstvoll den Zusammenhang, der zwischen der Liebe

des Ministers und seinem unglücklichen Schicksale herrscht, zum Ausdruck und bindet auf diese Weise die in der Dichtung angesponnenen Fäden fester zusammen. Dasselbe Motiv ertönt dann auch noch zum Schluß des Aufzuges, und zwar in dem wirkungsvollen Augenblick, da Juliane dem Köller zu diktieren anfängt.

Als Vorspiel zum III. Aufzuge ist eine Polonaise komponiert, die von einem lastenden Andante maestoso und einem nervös bewegten Allegro appassionato unterbrochen, dann aber wieder aufgenommen, die Stimmungen und Vorgänge des Balles zusammenfaßt und von vornherein auf die verhängnisvolle Verknüpfung der Freuden mit ernsten Vorsätzen und Plänen, die sich unter der heiteren, sorglosen Maske verstecken, hindeutet.

Michael Beer als Epigone.

Wenn die offenbare Anlehnung Beers an „Egmont" auch auf Goethe, als auf das erste und nächste Vorbild des jungen Dichters hinweist, wenn die Goetheschen Tragödien für den psychologischen Inhalt und einige Motive seines Trauerspiels auch in erster Linie ausschlaggebend gewesen sein mochten, so läßt die äußere Konstruktion, der technische Aufbau des „Struensee" dennoch in Schiller den geistigen Vater Beers erkennen. Seine historische Tragödie ist in jedem Sinne dem Schillerschen Muster nachgebildet; und wenn es schwer ist, im einzelnen nachzuweisen, worin sich diese Anlehnung offenbart, so ist dies nur deshalb der Fall, weil es sich keineswegs nachweisen läßt, worin der „Struensee" rein äußerlich von dem Prototyp des klassischen deutschen Dramas abweicht. Schon das allein, daß Beer für seine historische Tragödie nicht die Goethesche Prosa, sondern den Vers Schillers erwählt hat, gesellt sein Werk zu den unzähligen dramatischen Schöpfungen, deren Verfasser durch Aneignung Schillerscher Versmaße ihm im wesentlichen nahe zu kommen

glaubten. Allmählich drang die Epigonenschar tiefer in die Geheimnisse der Technik Schillers ein, sein Vers behielt aber stets als wichtigste Bedingung die erste Stelle unter den unwiderruflichen Anforderungen bei, die an das hohe Drama gestellt, von den dichterischen Nachkömmlingen schließlich zur Theorie gemacht wurden.

„Struensee" wächst in keiner Hinsicht über diese Theorie hinaus, und es gelang dem Dichter auch nicht, seine offenbare Absicht durchzuführen, eine psychologische Synthese, wie sie im „Götz" und in „Egmont" zum Ausdruck gebracht worden ist, mit der Schillerschen Form zu vereinen. Beers dichterische und persönliche Anlagen ließen ihn seinen historischen Stoff in dramatischer Gestaltung viel näher den Stoffen Schillers als den Problemen Goethes bringen, und es ist sowohl das Motiv des Kampfes, das im Mittelpunkt des „Struensee" steht, als auch die gefühlvolle Anteilnahme des Dichters am Schicksal und an der Person des Helden, die die Geistesverwandtschaft seines Trauerspiels mit den Jugendtragödien Schillers, etwa mit „Don Carlos" bewirkt haben. Noch hat der Charakter des Helden etwas von der kolossalischen Beschaffenheit des Posa, noch sind seine Reden und die anderer Personen stark von der Rhetorik Schillers beeinflußt. Und das ist es wohl, was Beer den nur zur Hälfte gerechten Tadel Heinrich Laubes, daß er „ohne besonderen Sinn für Charaktere und Handlung sich wesentlich der Deklamation" hingegeben habe (S. 16), eingetragen hat.

Mangel an Sinn für Charaktere und Handlung hat Beer im „Struensee" nicht an den Tag gelegt, und am wenigsten durfte ihm das von Laube, und zwar im Gegensatz zu den leblosen Gestalten seines eignen gleichnamigen Theaterstücks, vorgeworfen werden. Die Sprache Beers neigt aber tatsächlich oftmals zur Deklamation hin, wofür der Grund wiederum in seinem Gefühl zu suchen ist. Einmal läßt er sich von der Situation, ein andermal von einer neuen Nuance in den Empfindungen der Personen, am öftesten aber von dem Bedürfnisse, die Hauptmotive zu betonen und die Reden zu

verallgemeinern, zu wortreichen Ausführungen hinreißen, deren Abkürzung nicht selten von großem Vorteil für die Wirkung sein müßte.

In vielen einzelnen Momenten entbehrt aber die im allgemeinen fließende und glatte Sprache auch nicht einer wahren Wärme, eines tiefen Gefühls und echter Leidenschaft. Detlevs Traum kann als Muster einer bildreichen und poesievollen Erzählung gelten. Oftmals, z. B. in der Szene zwischen Struensee und Ranzau im ersten Aufzuge verlieh der Dichter den Worten eine wirkliche Kraft und höchst wirkungsvolle Anschaulichkeit. Der Effekt der in Reimen abgefaßten Redeschlüsse, sowie auch der eines plötzlichen Rhythmuswechsels fand im „Struensee“, wie auch schon in den ersten Tragödien Beers, häufige Anwendung. So ist z. B. das Gebet Mathildens vor Schacks Eintreten ganz im Stile der Romantik in freiem Versmaß und freien Reimen abgefaßt. Nur hie und da klingt ein Wort oder ein ganzer Satz kalt oder gezwungen. So z. B. in dem so glücklich angelegten und durchgeführten Liebesgespräch auf dem Balle unterbricht Mathilde die heißen Worte Struensees einmal mit dem trockenen: „Verbergt's, ich hab's erkannt“. Sein kurzes Selbstgespräch nach dieser Szene schließt Struensee mit dem Ausruf: „Stirb, Beneidenswerther! Du hast gelebt“, der nicht minder bombastisch und unnatürlich klingt, als die vom Pfarrer im ersten Aufzuge zu seinem Sohn gerichteten Worte: „Stirb, aber komm' mit mir!“

Auch finden sich glücklich angebrachte Wortspiele in der Tragödie vor. Zu solchen gehören: Köllers Äußerung (I, 5):

„Ich hass' ihn, wie ich den Verrath gehaßt,
Und liebe den Verrath, seit ich ihn hasse.“

Ferner im dritten Aufzuge, als Struensee vom König zum Spieltisch aufgefordert wird und mit den Worten abgeht:

„Doch denk' ich, heute droht mir kein Verlust,
Denn wer mit Kön'gen spielt, kann nicht verlieren“,

worauf ihm Ranzau halblaut nachruft:

„Weil du mit Kön'gen spielst, bist du verloren!“

Endlich die Worte, mit denen Struensee seine letzte lange Rede im Kerker schließt:

„Nur durch die Kön'ge sind die Völker mächtig,
Nur durch die Völker sind die Kön'ge groß."

Die trockene Sentenz ist glücklich vermieden, — ein Punkt, der dem Dichter den Tadel mancher zeitgenössischer Kritiker zugezogen hat. Heine meint, „daß jene Kritiker vor lauter Bäumen den Wald nicht gesehen haben. Sie sahen, wie sie sagen, nichts als Handlung und Gestalten und merkten nicht, daß solche die allerschönsten Reflexionen repräsentierten, ja daß das Ganze nichts als eine einzige Reflexion aussprach" (S. 231).

Die tiefe Wahrheit, die in diesen Worten enthalten ist, ist ein neuer Beweis für die Subjektivität Beers, der der Wirkung, der Tragik und der Idee seines Werkes unterworfen, unwillkürlich alles daraufhin zugeschnitten hat, die Stimmung über sein Trauerspiel zu verbreiten, die seine eigenen Gefühle erweckt und ihn zum Schaffen angeregt hatte.

Beer fühlte die Größe der beiden weimarischen Freunde, die ihn stets in ihrem Banne hielt und ihn zur Nacheiferung und Nachstreben anspornte; er fühlte aber auch die unüberbrückbare Kluft, die ihn von ihnen trennte. So gesteht er selbst in einem Briefe an Immermann,[1]) daß er mit der Lektüre von Goethes und Schillers Briefwechsel sehr haushalten müsse, um nicht in Trübsinn und in Unwillen gegen sich selbst zu verfallen. Die unerreichbare Größe, Vollkommenheit und Vielseitigkeit dieser Geister erreichen zu wollen, das wäre „ein so thörichtes Gefühl, als die Sterne zu verlangen." „Wenn wir nun aber die Überzeugung theilen, sie nie erreichen zu können, so darf uns doch der Drang beseelen, ihnen, wie sie uns ein edles Beispiel gaben, nachzueifern."[2]) Somit stellte er sich selber in die Reihe der Dichter, die das Gefolge der Großen bilden, und es paßt auf ihn

---

[1]) Vom 17. Dezember 1829, Briefwechsel S. 132/3.

[2]) Brief an Immermann aus Paris vom 16. Januar 1829. Briefwechsel S. 59.

auch alles, was Köster über die Epigonen sagt[1]): „Sie knüpfen an die besten Muster an und lauschen diesen ihre Vorzüge ab, um alsdann mit der erlernten Technik bequem zu arbeiten. Denn um die ernste, hohe Kunst ist es ihnen zu tun. Sie helfen diese auf der erreichten Höhe zu erhalten, indem sie durch fleißige Übung die gewonnene Vollendung allgemein machen. Die Schwierigkeiten, welche die Vorgänger noch ernstlich bekämpfen mußten, überwinden die Enkel mit größerer Leichtigkeit. Und das gibt ihren Werken, ohne den inneren Gehalt zu mehren, Glätte und Formvollendung, zwei rechte Ziele des Epigonentums. „Null, ohne schlecht zu sein", ist nach Goethes Wort die Devise vieler dieser Werke. Und die Zahl dieser Schriftsteller ist gemeiniglich groß, denn ihre Kunst übt sich leicht. Auch ihr Publikum finden sie stets. Denn die große Menge wagt nicht leicht und ist auch nicht leicht befähigt, in Sachen der Kunst ein selbständiges Urteil zu fällen, und geht darum nur schwer einen Schritt über den Standpunkt der Väter und Großväter hinaus."

Diesen Schritt hat auch Beer nicht gemacht. Er besaß nicht die durchschlagende Eigenart, die dazu nötig war, sein Trauerspiel die Konvention und Allgemeinheit überragen zu lassen und an Stimmung und Charakteren nach „Egmont", „Don Carlos" und „Maria Stuart" Neues zu bieten. Er gestaltete seinen Stoff wie ein talentvoller Epigone, der es verstanden hat, die Errungenschaften seiner großen dichterischen Ahnen sich zu Nutzen zu machen und mit Hilfe der ihnen abgelauschten Geheimnisse ein Werk zu schaffen, welches ein einleuchtender Beweis der gewonnenen, allgemein gewordenen Vollendung ist. Er verstand es aber nicht, den historisch überlieferten Ereignissen und Charakteren psychologische und künstlerische Motive abzugewinnen, die 16 Jahre nach seinem Tode den Struensee-Stoff dem selbständigen Geiste Friedrich Hebbels reizvoll und anziehend erscheinen ließen.

---

[1]) Albert Köster, „Schiller als Dramaturg", Berlin 1891, Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), S. 45.

Ihm machten die Charaktere, so wie sie sich im Leben offenbart haben, und die Ereignisse, so wie sie von der Geschichte überliefert wurden, den Stoff interessant. Kein Umstand, kein Charakter durfte seiner Ansicht nach verändert oder abgeschwächt werden, „wenn der Dichter nicht gegen den heiligen Geist der Kunst wie der Geschichte zugleich sündigen und seinem Werke die Spitze abbrechen will“ (S. 300). Struensee war für ihn ein tragischer Charakter, weil er mit dem Donnerkeil in seinen Händen umging „wie die Kinder mit einem neuen Spielzeug, das sie gewöhnlich zerbrechen, weil sie unaufhörlich damit klappern. Darum ist es auch unentschieden geblieben, ob er sich aus wahrer Begeisterung, aus unwiderstehlichem inneren Drange, oder aus Eitelkeit und Sucht, zu glänzen, zum Reformator in Dänemark aufwarf. Gerade dies macht ihn aber zum tragischen Charakter, und zwar in dem Sinne, daß er das Rechte allerdings gewollt, daß er jedoch aus zweideutigen Motiven gehandelt und aus diesem Grunde nach dem gerechten Schlusse des Schicksals nur säen, nicht auch ernten durfte“ (S. 296). „Allerdings hätte er nur in Wahrheit zu sein brauchen, was er zu sein schien, und er würde jeden Sturm bestanden haben. Aber es ergab sich eben ein Bruch in seiner Natur, als es zur Probe, ja als es nur zur Vorprobe kam. Sein Benehmen bei einem an sich höchst unbedeutenden, aus ganz partiellen Ursachen hervorgegangenen Matrosen-Aufstande ward entscheidend für sein Schicksal. Es zeigte sich bei dieser Gelegenheit, daß ihm der Muth fehlte . . . . . der Alles an Alles setzt, wenn es gilt, und nicht lange marktet und mäkelt“ (S. 295). Ferner meint Hebbel, daß der Dichter in diesem Charakter die beste Gelegenheit haben könnte, „ohne den historischen Überlieferungen den geringsten Zwang anzuthun, ein Gegenstück des „Hamlet“ hinzustellen. Denn wenn Hamlet vor lauter Denken nicht zum Handeln kam, so kam Struensee vor lauter Handeln nicht zum Denken! Beides liefert aber das gleiche Resultat.“

Auch müßte nach Hebbels Auffassung die Königin so

dargestellt werden, wie sie in der Tat gelebt hat und gestürzt wurde. Ihre Liebe für den Minister müßte im Drama auf den ersten Plan gerückt werden, allerdings in einer Weise, die es einleuchtend klarlegen würde, daß nichts begreiflicher war, als daß sie, „an ein Gespenst gekettet und im vollen Glanz der Jugend und der Schönheit stehend, nur einer Naturnothwendigkeit unterlag, wenn sie sich von ihrem Ekel, ihrem Schauder und Abscheu vor dem Gemahl in den Armen eines Mannes zu erholen suchte, an dem sie damals nur noch edle, hinreißende Seiten kannte.“ Somit wäre sie als ein Charakter gezeichnet, den niemand zu entschuldigen brauchte, „weil Niemand es wagen wird, sie zu verdammen“ (S. 295), wogegen eine Königin, „die nur liebelt, die von der Naturmacht nicht unwiderstehlich fortgerissen erscheint, sondern nur mit ihr spielt“, als „verächtlicher und entschieden widerwärtiger“ Charakter im Drama nicht auftreten dürfe“ (S. 301).

Nur so aufgefaßt, war nach Hebbels Meinung die Geschichte Struensees als tragischer Stoff zu verwenden: „Von dieser Höhe herabgezogen und aus konventionellen oder anderen Gründen verstümmelt und verengert wird es ein Dutzendstück, wobei man sich fragen muß: warum ist Struensee hier zu Gevatter gebeten worden? Hans, Peter oder Paul hätten ja denselben Dienst gethan“ (S. 301).

In diesen Worten ist auch ein Urteil über die Beersche Tragödie gefällt, in deren Hauptcharakter das Persönliche nur schwer vom Typischen geschieden werden kann. Beer war von den Tendenzen, die ihn zum Schaffen des „Paria“ angeregt hatten, noch nicht frei und fand auch im „Struensee“ Gelegenheit dazu, den Worten eine allgemeingiltige, ideelle Bedeutung und den Situationen eine tendenziöse Wirkung zu verleihen. Das trug ihm auch großes Lob der Zeitgenossen ein, die sämtlich den ideellen Wert des Werkes schätzten. Heine bewunderte den Instinkt Beers, der ihn stets unbeirrbar auf die Hauptstreitfragen der Zeit hinwies und aus dem heraus er es verstand, in seiner Tragödie dem Basilisken seines Zeitalters einen Spiegel entgegenzustellen. Und im

Literaturblatt des Morgenblattes[1]) schrieb der Kritiker: „Mit großer Kunst hat der Dichter . . . . das Ringen politischer Ideen und Kräfte, den Kampf humaner Regierungsprinzipe mit dem aristokratischen Aberglauben der alten Zeit und mit der Schlangenkunst moderner Hofkabalen geschildert.“ [2])

Der menschlichen Seele, ohne andere Nebenzwecke zu verfolgen, wandte sich Beer erst in seiner nächsten und letzten Tragödie zu.

---

[1]) 1830, Nr. 75, S. 297.

[2]) Dasselbe wörtlich bei Dr. J. J. Sachs (Zeitgenossen, herausgegeben von F. Chr. A. Hasse, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836, III. Reihe, V. Band, S. 188), dessen Aufsatz über Michael Beer meistenteils aus den Jahrbüchern des Lit. Beiblattes des Morgenblattes abgeschrieben ist.

IV. Schluß.

Die Befriedigung, die Beer nach dem Erfolgen der Münchner Erstaufführung seiner Tragödie empfunden hatte, hielt nicht lange an. Zunächst faßte er zwar mit neuem Mut den Plan einer neuen Tragödie ins Auge, unterbrach aber nach einiger Zeit seine fleißigen Vorarbeiten und schrieb an Immermann am 16. Januar 1829[1]): „Mit der Erzkokette Melpomene, der historischen besonders, die sich in Deutschland auf den Gassen umhertreibt, bin ich gänzlich entzweit". Die Zukunft schien ihm hoffnungslos, die fertigen Werke erfüllten ihn mit Widerwillen.[2]) Erst 1830 sandte er das Theatermanuskript des „Struensee" seinem Freunde ein, und zwar mit der Bevollmächtigung, die Tragödie nach Belieben zu kürzen, und mit dem Rat, sie lieber gar nicht aufzuführen: „ . . . der Erfolg kann unmöglich der vielen Mühe lohnen, die es erfordern wird . . ."[3]) — das sind seine Worte.

Vielleicht ist es lediglich dieser Geistesverfassung des Dichters zuzuschreiben, daß seine Tragödie nirgends mehr bei seinen Lebzeiten aufgeführt wurde. Erst ein Jahr nach Beers vorzeitigem Tode wurde „Struensee" in Regensburg anläßlich einer von seinem Freunde Ed. von Schenk veranstalteten Totenfeier zur Darstellung gebracht; desgleichen erst 1834 führte ihn Immermann in Düsseldorf auf.

Der Erfolg blieb aus, wie Beer es selbst vorausgesagt hatte. Immermann schreibt folgendes über die Aufführung:

---

[1]) Briefwechsel S. 58.

[2]) Brief an Immermann, Briefwechsel S. 75.

[3]) Brief aus Paris vom 29. Januar 1830, Briefwechsel S. 148.

„Die Wirkung war nicht groß. Es fehlt an einer rechten Spitze im Stück. Die Intrigue unterhält indessen bis zum vierten Akte. Aber im fünften, wo nun die eigentlichen poetischen Trümpfe ausgespielt werden müssen, macht sich der Mangel einer recht fruchtbaren Idee kund. Denn dieses Sterben für einen modernen Liberalismus ist nachgerade abgedroschen. Der Schluß des zweiten Aktes ist zu sehr Theaterkoup und machte hier die Leute glauben, der Vorhang sei zu früh herabgelassen worden“.[1])

Und erst zwölf Jahre später ging „Struensee“ in Berlin über die Bühne. Heinrich Laube berichtet näheres darüber in der ausführlichen Vorrede, die er der Buchausgabe seines gleichnamigen Stückes vorausschickt. Er behauptet, daß die Tragödie Beers in Vergessenheit geraten sei, da ihre Form keine Theaterwirkung versprochen habe und die Theaterdirektoren durch die zweite Hälfte des Trauerspiels abgeschreckt gewesen seien. Sodann erzählt er, wie er dem Bruder Michaels, dem berühmten Meyerbeer, davon Mitteilung gemacht habe, daß auch er einen „Struensee“ geschrieben, wie dieser bestürzt sein Zimmer verlassen habe, ohne ihn bis zu Ende angehört zu haben, um unverzüglich eine Aktion gegen das neue Struensee-Drama in Gang zu setzen.

„Der in Konkurrenz eingeschulte Bruder“, schreibt Laube, „eilte in eigener Person zu Herodes und Pilatus, und wendete alle Mittel an, mein Stück zu beseitigen. Sogar in München, wo doch das seines Bruders gegeben worden war. Der in Paris so liberale Mann berief sich tapfer auf das Recht der Anciennität, ja er brachte eine Direktion wirklich dahin, daß sie mir in folgenden Worten die literargeschichtliche Logik der Beers auseinandersetzte: „Es dürfte doch durch ein neues Stück ein älteres nicht in Nachtheil gebracht werden, und wenn man dies ältere an die zwanzig Jahre übersehen, so sei doch nun eben durch meine Bearbeitung desselben Stoffs

[1]) Richard Fellner, Geschichte einer Deutschen Musterbühne. Stuttgart 1888, S. 336.

die Verpflichtung gegen den verstorbenen Dichter unabweislich aufgeweckt worden . . ." Es ist mir leider nicht gelungen, ausfindig zu machen, welches Theater Laube diese Antwort zukommen ließ. Es muß dies aber jedenfalls eine kleinere Bühne gewesen sein, da „Struensee" in dieser Zeit auf keiner größeren aufgeführt wurde. Die Münchner Intendanz soll auf Laubes Anfrage, ob Beers Trauerspiel nicht wieder aufgenommen werden könne, „damit einer literargeschichtlichen Aufmerksamkeit und Pietät genügt werde", ablehnend geantwortet haben, „da die Form der Tragödie veraltet erscheine und den Aufwand von Zeit dem im voraus ersichtlichen Erfolge nicht entspreche".

In Berlin wurde das Laubesche Stück von der Intendanz angenommen, die Aufführung aber von der Staatsbehörde aus politischen Rücksichten verboten. Erst 1846, also nach zweijährigen Bemühungen ist es Laube gelungen, die Aufhebung des Verbots zu erreichen und die Aufführung seines Stückes wurde von der Intendanz zum Herbst angesetzt. Da habe es aber Meyerbeer durch seinen Einfluß erreicht, daß ein Ministerialbefehl erlassen wurde, dem zufolge die Tragödie Michael Beers vor der von Laube aufgeführt werden mußte.[1])

---

[1]) Anton Gubitz zollt dieser Anordnung seine vollste Anerkennung. Anläßlich der Erstaufführung vom 19. September schreibt er (in Dramatik, Theater, Musik Nr. 39, Beilage zum 158. Blatte des Gesellschafters): „Nichts ist natürlicher, als daß, sobald die Einwendungen gegen den Stoff verschwinden . . . auch das Beersche Werk ältere Rechte gegen jede neuere dichterische Gestaltung desselben Stoffes geltend zu machen hat. Man folgt nur der Billigkeit, wenn man zuerst mit diesem „Struensee" beginnt . . ." In seiner ausführlichen Besprechung stellt er die Tragödie der Geschichte entgegen und sucht die Auffassung Beers und den lyrischen Grundton seines Werkes aus seinen dichterischen und menschlichen Anlagen zu erklären. Er kann jedoch nicht leugnen, daß die Form der Tragödie nicht dazu angetan war, das Publikum dauernd zu fesseln, schreibt aber die Schuld dessen auch der mangelhaften Aufführung zu. Mit der Musik erklärt er sich nur teilweise einverstanden. Die Melodramen befriedigten ihn nicht, nur die Entre'acte weiß er zu loben.

So gelangte denn „Struensee“ erst dreizehn Jahre nach des Dichters Tode in dessen Heimatsstadt zur Aufführung und zwar mit Meyerbeers Musik, erntete jedoch keinen Erfolg sowohl bei der Presse als beim Publikum, und wurde erst wieder 1875 neu einstudiert, um endgültig vom Theaterzettel zu verschwinden.

In München wurde Beers „Struensee“, gleichfalls mit Musik, erst 1849, d. h. vier Jahre nach der Erstaufführung des Laubeschen Stücks, aufgeführt und dann 1856 wieder einstudiert, errang aber auch hier keinen Beifall.

Vita.

Ich, Marceli Barciński, mosaischer Konfession, bin geboren am 5. September 1881 zu Lodz, wo ich privatim vorbereitet, in meinem 10. Lebensjahre auf das Gymnasium kam, das ich im Jahre 1900 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Hierauf bezog ich zum Studium der Germanistik die Universität Leipzig.

Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Duchesne, Eulenburg, Heinze, Hirt, Holz, Kaerst, Köster, Kretschmar, Lamprecht, Leskien, Riemann, Salomon, Seeliger, Sievers, Volkelt, Weule, Witkowski, Wundt.

Allen Förderern meiner Studien spreche ich hiermit meinen aufrichtigen Dank aus, insbesondere fühle ich mich veranlaßt, Herrn Professor Albert Köster zu danken für das Entgegenkommen, das er mir in jeder Hinsicht erwiesen hat.

END OF

TITLE